

Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge

Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedeplastik
des Maastales im 12. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
einer

Hohen Philosophischen Fakultät der Philipps-Universität
in Marburg

vorgelegt von
Karl Hermann Usener
aus Marburg

Marburg 1933

Druck der von Münchowschen Universitätsdruckerei Otto Kindt G. m. b. H. in Gießen

Marburg
1933.

Als Dissertation angenommen am 24. Juli 1929
Berichterstatter: Herr Professor Dr. Hamann
Tag der mündlichen Prüfung: 24. Juli 1929
Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät



REINER VON HUY UND SEINE KÜNSTLERISCHE NACHFOLGE

Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedeplastik des Maastales
im 12. Jahrhundert

VON K. H. USENER

Das Lütticher Taufbecken

Von Reiner von Huy ist bekannt, daß er auf Bestellung des Abtes Hellinus (1107—1118) für die Kirche Notre-Dame-aux-fonts in Lüttich jenes Taufbecken gegossen hat, das sich heute in der Barthélémy-Kirche derselben Stadt befindet (s. S. 56, Anh. I). Außerdem nennt ein Diplom des Lütticher Fürstbischofs Albero I. von 1125, ausgestellt von der Stiftskirche Notre-Dame in Huy, einen Reinerus aurifaber unter den Zeugen. Nichts spricht dagegen, diesen Reinerus als den Künstler des Lütticher Taufbeckens anzusehen. Was wir aus diesen Nachrichten über die Person des Künstlers erfahren, ist wenig. Es läßt sich aus ihnen nur soviel entnehmen, daß Reiner Laie war und seinen Wohnsitz und somit auch seine Werkstatt in Huy hatte¹⁾. Über sein Leben, über andere Werke seiner Hand ist



Abb. 1. Reiner von Huy, Taufbecken. Lüttich. St. Barthélémy.
(Nach Gipsabguß)

¹⁾ Diese beiden Angaben aber sind nicht unwichtig. Wir wissen, daß schon im 11. Jahrhundert Huy — schon 1066 als erste westeuropäische Stadt mit verbrieften städtischen Privilegien ausgestattet — ebenso wie Lüttich und Dinant ein bedeutendes Zentrum des Metall-, speziell des Messinghandwerks war, und daß diese drei Orte auf den Märkten des Reiches eine Art Monopol auf diese Waren hatten (vgl. J. Destrée: Renier de Huy, auteur des fonts baptismaux de Saint Barthélémy et de l'encensoir de Lille, Bruxelles 1904, und neuer-

nichts überliefert. Das Weihrauchfaß des Liller Museums (vgl. S. 40 ff.), in dessen Inschrift ein Reinerus um würdige Bestattung bittet, kann seinem Stil nach nicht ein Werk dieses Künstlers sein. Für die Beurteilung seiner Kunst sind wir also einzig auf das Lütticher Taufbecken angewiesen.

Dieses ruht (Abb. 1), eine zylindrische, nach oben wenig ausladende Kufe aus Gelbguß mit antikisierend profiliertem oberen und unteren Rand auf einem stufenförmigen, runden Steinsockel, aus dem die Halbfiguren von zehn bronzenen Rindern hervorragen. Der Durchmesser des runden Steinunterbaues war ursprünglich geringer, sodaß die Zapfen, die man heute auf dem Rücken der Rinder sieht, unter den unteren Rand der Kufe griffen, wie es eine Rekonstruktion von H. Rousseau im Musée du Cinquantenaire in Brüssel erkennen läßt¹⁾. Ob die Rinder ursprünglich so wie heute auf dem Sockel standen, läßt sich nicht entscheiden. — Die Außenfläche des Beckens umziehen Szenen in sehr hohem Relief, die auf die Taufe Bezug haben: Predigt Johannes des Täufers, Zöllnertaufe, Taufe Christi, Taufe des Centurionen Cornelius durch Petrus, Taufe des Philosophen Crato durch Johannes den Evangelisten. Aus dem „chronicon rhythmicum“ des Jahres 1118, der Hauptquelle für die Datierung des Taufbeckens (s. Anhang I), geht hervor, daß es ursprünglich auf zwölf Rindern ruhte, und daß ein Deckel mit Propheten und Aposteln es verschloß.

Dem Lütticher Taufbecken liegt eine Form zugrunde, die auf älterer Überlieferung zu beruhen scheint: die einfache zylindrische Kufe mit profilierter Standfläche, oft mit profiliertem oberen Rand (s. auch die bei der Cornelius- und der Cratotaufe dargestellten Taufbecken). Bei der Darstellung einer Taufhandlung durch Bonifazius in verschiedenen Exemplaren des Sacramentare Fuldense²⁾ steht der Täufling in einem solchen Becken. Von erhaltenen Denkmälern zeigen nur steinerne Taufen diese Form. Metallene Taufbecken sind gewohnten Metallformen gemäß im 12. Jahrhundert meist kessel- oder glockenförmig³⁾. Aber während Taufsteine zylindrischer Form für Westfalen geradezu typisch sind, kommen sie an der Maas nicht vor, mit einer Ausnahme: dem Taufstein von Furneaux bei Namur, der jedoch ein halbes Jahrhundert später ist als das Lütticher Becken⁴⁾.

dings Félix Rousseau: *La Meuse et le Pays Mosan en Belgique*, Extrait du t. XXXIX des *Annales de la Société Archéologique*, Namur 1930, chapitre III). Bei der Organisation des frühmittelalterlichen Handwerks, bei der fehlenden Arbeitsteilung in ihm, ist anzunehmen, daß Reiner aus einem solchen handwerklichen Atelier hervorging. Da auch Godefroid „de Claire“, der zweite uns namentlich überlieferte Maas-Goldschmied dieser Zeit, ebenso wie Reiner ein Laie, aus Huy stammt, ist es nicht unwahrscheinlich, daß Huy im 12. Jahrhundert das eigentliche Zentrum auch der Goldschmiedekunst des Maastales war.

¹⁾ Bei der Zerstörung der Kirche Notre-Dame-aux-fonts in den französischen Revolutionskriegen im Jahre 1794 wurde das Taufbecken in ein benachbartes Haus gerettet. Damals werden wohl die fehlenden zwei Rinder und der Deckel abhanden gekommen sein. 1803 wurde es an die Kirche St. Barthélemy geschenkt und dort in dem heutigen Zustand aufgestellt.

²⁾ Siehe G. Richter: *Sacramentarium Fuldense*, Fulda 1912. a) Göttingen fol. 87 a. Manuskript aus dem 3. Viertel des 10. Jahrhunderts (abgeb. bei Richter, Tafel 27); b) Cod. Udinensis fol. 43 b. Manuskript um 1000 (abgeb. bei Richter, Tafel 28); c) Cod. Bambergensis fol. 126 b. Manuskript zwischen 993 und 1021 (abgeb. bei Richter, Tafel 29).

³⁾ Siehe Mundt: *Die Erztaufen Norddeutschlands*, Leipzig 1908. Ein mit primitiven Reliefs geschmücktes Taufbecken in Messingguß aus Tirlémont im Musée du Cinquantenaire zu Brüssel, inschriftlich auf das Jahr 1149 datiert, ist von einfacher Glockenform.

⁴⁾ Der Zylindertyp kommt in Westfalen in zwei Hauptformen vor: als gerader Zylinder mit oder ohne Basis und — besonders häufig im Münsterland — als konischer Zylinder. Der gewohnte Typus der Maastaufsteine ist ein profilloses, meist leicht konisches Becken, das auf einer schweren, säulenartigen Mittelstütze und vier Ecksäulchen ruht, denen am Becken vier kräftige Eckköpfe entsprechen. Dieser Fünfstützen-typ wandelt sich in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts in einen einstützigen Typ ab, der jedoch die Eckköpfe rudimentär beibehält. Der Taufstein von Furneaux ist wie das Reinerbecken von leicht konischer Zylinderform und wird wie dieser von Tieren getragen, von vier Löwen, deren plastische Form durch Bau-

Die zwölf Rinder, auf denen das Taufbecken Reiners ruht, sind in Anlehnung an das „eherne Meer“ im Jerusalemer Tempel (1. Könige 7, 23–26) geschaffen. Die Inschrift des Sockelprofils vergleicht sie mit den zwölf Aposteln (s. Anhang 2). Diese Rinder stehen ihrer Zahl wegen so dicht beieinander — selbst wenn sie der Bibelstelle entsprechend ursprünglich in vier Dreiergruppen angeordnet waren — ihre Bewegungen sind so frei, so stark variiert, so lebendig, daß die Funktion des Tragens an ihnen kaum deutlich wird. Manche von ihnen stemmen zwar ihre Hufe kräftig auf und senken ihren starken Nacken. Diese Bewegung aber ist eher die Angriffsstellung eines gereizten Stieres als das Sichbeugen unter eine Last. Das Becken selbst unterstützt diesen Eindruck. Seine Grundform ist zwar schwer und lastend; aber das hohe Relief des Figureschmuckes, das den Kontur des Gefäßes weich auflockert, das Fehlen jeder die Senkrechte betonenden Rahmung der Szenen, das wellig bewegte Band des Erdbodens endlich, das zwischen sich und dem Sockelprofil eine freie Fläche läßt, wodurch dieses schwerer, das obere Randprofil aber leichter wird — all das bewirkt, daß die tektonische Grundform des Beckens nicht deutlich wird. Dieses Übergewicht der Darstellung über eine schon romanisch schwere und monumentale Form, dieses Übergewicht der lebendigen Bewegtheit der Stiere über ihre schon angedeutete tragende Funktion entspricht ganz der zeitlichen Stellung des Werkes am Übergang vom Ottonischen zum Frühromanischen.

Die Szenen des Taufbeckens sind auf einer ihnen allen gemeinsamen Bodenwelle in den Zwischenräumen zwischen vier Bäumen so angeordnet, daß die drei Szenen aus dem Leben Johannis des Täufers je einen, die Taufe des Cornelius und die des Crato zusammen den fehlenden Zwischenraum einnehmen. Diese Anordnung ist auf die der Rinder in vier Dreiergruppen bezogen, auf die oben hingewiesen wurde. Das Zusammenlegen der Crato- und Corneliustaufe in ein „Bildfeld“ entspricht dem ikonographischen Bestreben, die Szenen des eigentlichen Taufheiligen, des Johannes, besonders hervorzuheben. — Dadurch, daß Bäume die einzelnen Szenen trennen, wirkt nicht jede Szene als allein faßbares Einzelbild. Denn weil die Bäume aus demselben Boden wachsen, auf dem die Figuren stehen, weil sie so lebendig, so variiert gebildet sind — nicht zwei Bäume sind einander gleich —, sind sie ebensowohl Landschaftsangabe und gehören sie ebensosehr zu den Szenen, wie sie Trennung bedeuten. Ihnen fehlt die Indifferenz einer architektonischen Rahmung. Eine solche würde jeder Szene einen nur ihr eigenen Hintergrund schaffen (Hildesheimer Taufbecken!), während hier der Reliefgrund allen Szenen gemeinsamer Hintergrund bleibt. Es ist zwar versucht, im Sinne des Romanischen jede Szene einzeln und für sich wirken zu lassen; aber weil dies noch mit den unarchitektonischen, illustrativen Mitteln der ottonischen Kunst geschieht, bleibt die Trennung locker und der Übergang von Szene zu Szene fließend. Das ottonische, der spätantiken Schriftrolle entlehnte Verfahren, etwa der Hildesheimer Säule, ist noch nicht endgültig überwunden.

Entsprechend dem Versuch, sie in ihrer Anordnung voneinander zu sondern, ist in der Komposition der einzelnen Szenen ein Bemühen spürbar, sie zu zentrieren. Am deutlichsten wird dies bei der Taufe Christi (Abb. 2). (Für die Inschriften dieser und der folgenden Szenen vgl. Anhang 2.) Das Wasser des Jordan, der ganz frontal stehende Christus mit dem mächtigen Kreuznimbus, die Taube des heiligen Geistes zwischen zwei fast spiegelgleichen Strahlenbündeln, der Kopf Gottvaters in einem halbkreisförmigen, den Profilen des Taufbeckens ähnlich gebildeten, in den oberen Beckenrand einschneidenden Wulst: das alles ist übereinander so angeordnet, daß sich eine scharf betonte Mittelachse

plastik angeregt zu sein scheint. Einer von ihnen — er packt einen Menschen — erinnert an Löwensockel am Portal der Kirche von St. Gilles. Ein Einfluß provençalischer Plastik ist auch sonst in den südlichen Niederlanden festzustellen. Man denke an die Odilienberger Apostel, die offensichtlich mit Arles zusammenhängen.



Abb. 2. Reiner von Huy, Taufbecken. Taufe Christi



Abb. 3. Reiner von Huy, Taufbecken. Corneliustaufe



Abb. 4. Reiner von Huy, Taufbecken. Cratotaufe,
Predigt Johannes des Täufers

ergibt. Diese Achse wirkt um so stärker, als die Figur des Johannes zur Linken und die des vorderen Engels zur Rechten nicht aufrecht stehen, sondern gegen Christus geneigt sind. Die weiche Kurve des Rückenkonturs dieser beiden Figuren – beim Engel wird sie noch wiederholt durch den Umriss seines mächtigen Flügels – bewirkt zugleich den äußeren Abschluß der Szene. Nach rechts wird der Abschluß noch einmal betont durch eine Senkrechte, die durch den Flügel des hinteren, kaum geneigten Engels und durch die Gewandpartie angedeutet wird, die hinter dem linken Bein des Engels herunterstreift. Diese Elemente fassen zwar nach außen die Szene fest zusammen, nach innen aber erscheint die Komposition locker, wie in zwei Gruppen zerlegt. Durch Vorgang und Geste und besonders dadurch, daß er so dicht an den Wasserhügel herangestellt ist und sein Heiligenschein fast an den Halbkreis heranreicht, in dem Gottvater erscheint, ist Johannes mit Christus zu einer geschlossenen Gruppe verbunden. Ihr gegenüber sondern die weiter zurückstehenden Engel sich als Einzelgruppe ab. Die Komposition wirkt also trotz der Geschlossenheit der Szene nach außen, trotz der fast architektonischen Mittelachse nicht gebaut im Sinne des Romanischen, sondern locker.

An die Taufe Christi schließen sich nach rechts die Szenen der Taufe des Cornelius durch Petrus und des Philosophen Crato durch Johannes den Evangelisten an (Abb. 3 u. 4), die wie schon angedeutet, zusammen den Zwischenraum zwischen zwei Bäumen aus-

füllen. Hier handelt es sich darum, zwei Szenen auf einem Raum so unterzubringen, daß das Feld nach außen eine geschlossene Einheit bleibt, nach innen aber zwei Einzelszenen sich sondern. Dadurch, daß beide Szenen symmetrisch so zueinander geordnet sind, daß die ihrem Charakter als Hauptfiguren nach größeren Apostel außen stehen, Petrus links, Johannes rechts, wird wohl eine gewisse Geschlossenheit des Feldes erreicht. Aber obwohl bei jeder Szene Täufling und Assistenzfigur sich dem Taufenden zuwenden, obwohl die Strahlenbündel, die bei jeder Szene von einer dextera Dei ausgehen die zwischen einem Kranz lockenartig stilisierter Wölkchen und einer scheibenförmigen Wolkenbank erscheint, auf den Taufenden zuschießen, lösen sich beide Gruppen nur wenig voneinander. Dazu wirken die aufrechtstehenden Figuren und die Taufsteine — die gebeugten Oberkörper der Täuflinge ändern kaum etwas daran — zu sehr als Reihung von über das Feld gleichmäßigen vertikalen.

Auf die Cornelius- und Cratotaufe folgt die Predigt Johannes des Täufers (Abb. 5). Vor der mächtigen Gestalt des Täufers links steht rechts eine Gruppe von Andächtigen. Diese Gruppe ist zwar — um Johannes gegenüber das Gleichgewicht zu halten — zu einer kompakten Masse zusammengenommen, bei ihrem inneren Aufbau aber, bei der Anordnung der Gestalten zueinander ist nicht der Versuch gemacht, durch faßbare Tiefenschichten diese Masse zu ordnen und konstruktiv auf den Reliefgrund zu beziehen. Es scheint Reiner einzig darauf anzukommen, eine Gruppe zu schaffen von möglichst lebendigen, in Physiognomie, Geste und Ausdruck möglichst differenzierten andächtigen Zuhörern. Auch hier ein Übergewicht der lebendigen Schilderung über das feste architektonische Gefüge.

Die folgende Szene der Zöllnertaufe (Abb. 6 u. 7) ist rein äußerlich mit der Taufe Christi vergleichbar. Links die eigentliche Taufhandlung, rechts eine Gruppe von



Abb 5. Reiner von Huy. Taufbecken.
Predigt Johannes des Täufers



Abb. 6. Reiner von Huy. Taufbecken. Zöllnertaufe



Abb. 7. Reiner von Huy. Taufbecken. Zöllnertaufe

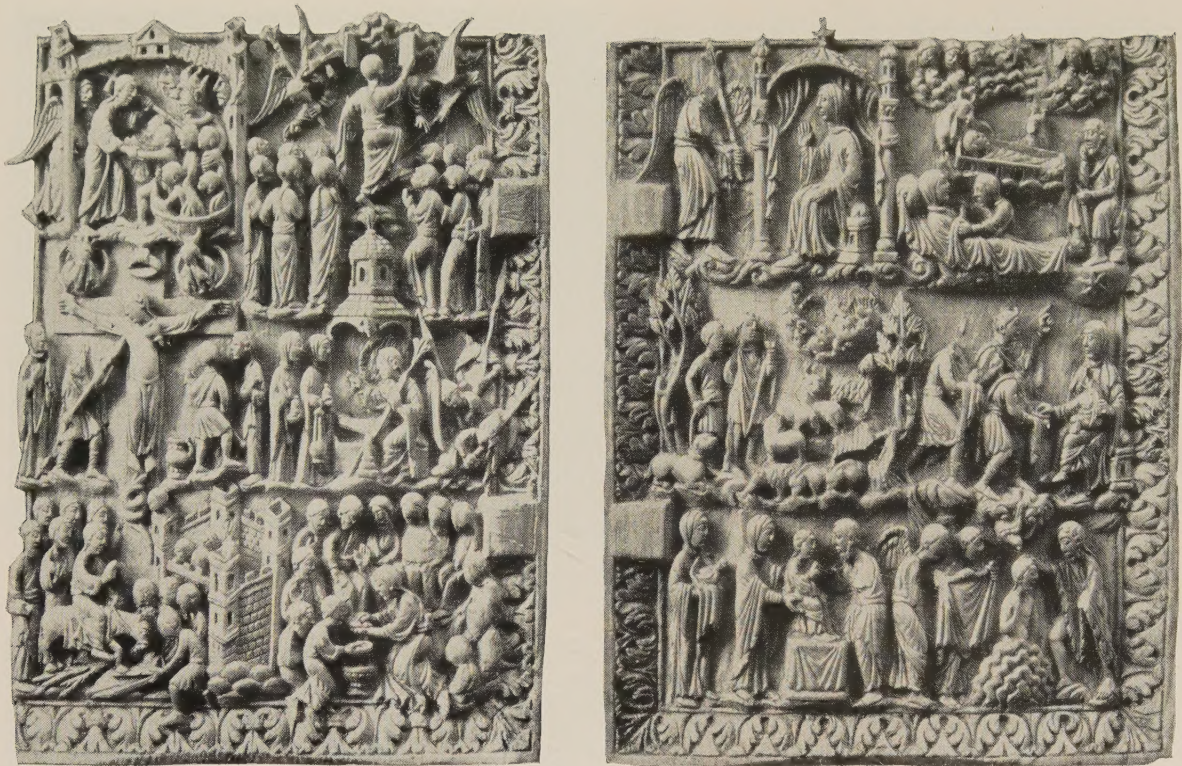


Abb. 8 u. 9. Elfenbeindiptychon. Lüttich. Anfang 11. Jahrh. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Nebenfiguren, zwei die Taufe erwartende Zöllner. Aber es fehlt dieser Szene das bei der Taufe Christi deutliche Bestreben, das Feld als in sich geschlossene Einheit zusammenzunehmen. Hier lockert sich das Feld wirklich in zwei Gruppen. Die linke Gruppe ist, obzwar locker und unarchitektonisch gefügt, doch nach außen fest geschlossen. Alle Bewegung geht auf Johannes zu, der mit ungebrochenem, wenig gebeugtem Rückenkontur die Szene nach links abschließt. Die Täuflinge beugen in schöner Rundung ihre nackten Leiber dem Täufer zu. In der Stilisierung des Wassers klingt diese Bewegung nach.

Die Isolierung der Nebenfiguren gegenüber der in sich geschlossenen Taufhandlung wird besonders hervorgehoben durch ein beide Gruppen trennendes, farnähnliches Blatt, das rechts neben dem Wasserhügel aufsteigt, und dadurch, daß hinter ihm die Bodenwelle zweimal sich erhebt, wie um jeder dieser beiden Gestalten ein ihr eigenes Postament zu schaffen. Die Bodenwelle und — in der Taufszene — das Wasser haben hier die gleiche Doppelfunktion wie die Bäume zwischen den Szenen: sie sind zugleich Landschaftsangabe und kompositorisches Mittel. Darin gehen sie über die ottonische Verwendung der gleichen Motive in den Lütticher Elfenbeinern der „Kleinfigurigen Gruppe um 1000“¹⁾ (Abb. 8–11), denen sie entlehnt sind, hinaus. Während die gleiche Bodenwelle und die gleichen Bäume auf den Elfenbeinen nur szenisch geforderte Angabe der landschaftlichen Umgebung und für die Komposition nur untergeordnet bedeutungsvoll sind, werden sie durch Reiner konsequent als von der Szene unabhängige kompositorische Mittel verwandt. Sie dienen einem neuen Bemühen, Gruppen und Szenen in sich zu zentrieren und artikuliert gegeneinander abzusetzen, ein Bemühen, das der romanischen Hinwendung auf monumentale

¹⁾ Über diese Lütticher Elfenbeine vgl. A. Goldschmidt: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, Band IV, Berlin 1918.

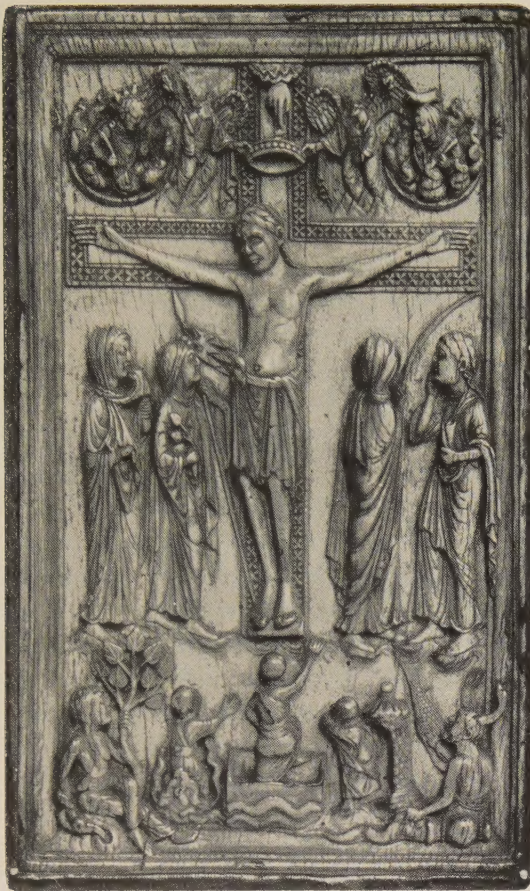


Abb. 10. Elfenbeinplatte. Lüttich, Anfang 11. Jahrh.
Tongern, Kathedrale



Abb. 11. Elfenbeinplatte. Lüttich. Anfang 11. Jahrh.
Brüssel, Musée du Cinquantenaire

Konzentration entspricht. Daß sie trotzdem auch bei Reiner als der Szene zugehörige Ortsangabe wirken, liegt nicht an ihrer kompositorischen Verwendung, sondern an ihrer „naturalen“ Gestalt.

Die beiden die Taufe erwartenden Zöllner bilden nur äußerlich, dadurch, daß sie von der eigentlichen Taufszene abgesondert sind, eine Gruppe für sich. Untereinander sind sie völlig beziehungslos. Kaum daß eine gemeinsame Richtung von Bewegung oder Geste auf die Taufszene zu die beiden verbände. Diese Beziehungslosigkeit wird — abgesehen von der Bodenwelle, die durch zweifaches Erheben für jede Gestalt einen eigenen Sockel schafft — verstärkt durch das Verhältnis zum Hintergrund. Es fehlt den Figuren jede Bezogenheit ihrer Bewegungen zum Reliefgrund, es sind keine Reliefbewegungen, die durch ihre gleiche Verbundenheit mit einem gemeinsamen Grunde die Gestalten wenigstens als Relief zueinander ordneten. Ein ähnliches Verhältnis zum Hintergrund wurde schon einmal — bei der Gruppe der Zuhörer der Johannespredigt — angedeutet.

Diese Beziehungslosigkeit der Figuren zum Reliefgrund bedeutet aber nicht ein Negieren der Grundfläche in dem Sinne, daß es hinter den Gestalten weiterzugehen, daß Luft hinter ihnen zu sein schiene, wie etwa bei dem erwähnten ottonischen Elfenbeinen der Lütticher Schule, wo eine ganze Szene sich in den Grund hinein abspielt, wo die Hauptfigur vom Rücken gesehen in den Grund hinein aufsteigen kann, wie bei der Himmelfahrt Christi (Abb. 9 u. 11). Der Grund ist da und ist so sehr materielle Fläche, daß Reiner

monumentale Inschriften in ihm anbringen kann. Aber diese Fläche wird nicht als zum Relief gehörig empfunden, sondern nur als Außenfläche des Beckens, der die Szenen, aus plastischen Einzelfiguren mehr oder weniger locker gefügt, aufsitzen.

An dieser Funktion der Hintergrundsfläche innerhalb der szenischen Gesamtkomposition ist die historische Stellung der Reinerschen Reliefauffassung deutlich ablesbar. Sie steht — man kann fast sagen — in der genauen Mitte zwischen karolingisch-ottonischer und hochromanischer Reliefbehandlung. Im Karolingischen und Ottonischen — am reinsten da, wo mehrere Szenen, durch keine indifferenten Trennungsglieder voneinander geschieden, in einem Rahmen sitzen — hat die Hintergrundsfläche eine schwebende, nicht endgültig bestimmte Doppelfunktion. Sie ist zunächst, betrachtet man das Relief als Ganzes, reine Fläche, auf der die Szenen als „Ornament“ nach flächenteilenden, mehr oder weniger geometrischen Prinzipien verteilt sind. Betrachtet man aber eine dieser „flächenschmückenden“ Szenen für sich, so löst in diesem Reliefteil die Hintergrundsfläche als Fläche sich auf und wird zum Raum, aus dem hinaus und in den hinein Figuren sich bewegen. Dieser Raum aber ist kein illusionistischer und damit bestimmter, obzwar die Figuren in ihrer reichen räumlichen Bewegtheit ihre Herkunft aus spätantiker illusionistischer Kunst nicht verleugnen können. Denn indem diese Figuren als räumlich reich bewegte Gestalten einer Szene aus einem zugrunde liegenden spätantiken, illusionistischen Raumkomplex herausgerissen und auf eine Fläche als deren Schmuck verteilt werden, wird zwar der Flächenteil hinter ihnen zum Raum, aber nur zu einem imaginären, unartikulierten „Aktionsraum“ der Figuren, zur bloßen Raumtiefe. Dieser Bedeutung des Reliefgrundes als Aktionsraum und Raumtiefe entspricht sowohl die Vorliebe dieser Zeit für weggeschnittene Hintergründe (à-jour-gearbeitete Elfenbeinreliefs, Opus interrasile) als auch die Tatsache, daß so gut wie nie Inschriften im Reliefgrund angebracht wurden.

Bei einer solchen Reliefbehandlung geht innerhalb der Einzelszene die — nicht immer geschlossene, oft nur auf einzelne Gestalten beschränkte — Einheit von Grund und Figur von den Figuren aus, deren Bewegtheit in den Grund hinein und aus ihm heraus den Grund in imaginäre Raumtiefe verwandelt und als solche an die Gestalten bindet. Umgekehrt ist das Verhältnis von Grund und Figur in der hochromanischen Kunst. Die labile Doppelfunktion dieser Fläche im karolingisch-ottonischen Relief: bald von Szenen „dekorierte“ Fläche, bald imaginäre Raumtiefe zu sein, ist überwunden. Sie hat die eindeutige Funktion, materielle Hintergrundsfläche des Reliefs zu sein. Von ihr als materieller Fläche wird die Figur-Hintergrundseinheit des Reliefs bestimmt. Indem von der Fläche selbst der Zwang an die Figuren ausgeht, sich in Beziehung zu ihr zu ordnen, entfalten sich die Gestalten in Bewegung, Geste und Haltung in mehr oder weniger strenger Parallelität zu ihr. Dabei kann innerhalb einer Szene jede Figur durchaus in sich geschlossen und isoliert, ohne Beziehung ihrer Bewegung zu den übrigen Gestalten, stehen, ohne daß sie dadurch als Einzelfigur erschiene und ohne daß die Einheit des Reliefs, in der alle Teile aufeinander bezogen sind, dadurch verloren ginge. Eine solche Einheit ist notwendig eine konstruktive und die Verbindung der Gestalten des Reliefs untereinander meist abstrakt. Sie ist nicht bestimmt durch den immanenten Sinn des szenischen Handlungszusammenhanges. Sie ergibt sich vielmehr durch die gleichmäßige Bezogenheit aller Figuren in Bewegung, Haltung und Geste auf den gemeinsamen Reliefgrund als materielle Hintergrundsfläche.

Zwischen diesen beiden — extrem formulierten — Gestaltungsweisen des Reliefs steht die Reiners. Bei ihm ist die von der Figur ausgehende, karolingisch-ottonische Einheit von Hintergrundsfläche und Figur überwunden, aber die neue, hochromanische noch nicht erreicht. Die materielle Fläche hinter den Figuren ist da, aber nur als Außenfläche des Beckens, nicht zugleich als Hintergrundsfläche des Reliefs (wie etwa beim Hildesheimer

Taufbecken). Die Figuren nehmen kaum Rücksicht auf sie und bewahren eine ottonische Freiheit der räumlichen Bewegungen, die der Tradition entsprechend sich einzig nach dem Sinn der szenischen Handlung richten.

So sehr ist die szenische Erzählung bestimmend für die Bewegungen und Gesten der Figuren, daß trotz ihres gefaßten Ernstes und der mitunter — bei den Gestalten des Johannes — energischen Großartigkeit der Gesten keine über den szenischen Zusammenhang hinausgreift. Es fehlt ihnen jedes Überindividuelle, das die einzelne Gestalt als eine solche veranschaulichen würde, die ihr Leben von einer außer ihr gelegenen Kraft empfängt, wie schon bei manchen ottonischen Figuren der Reichenauer Schule. Dagegen verraten sie ein fast klassizistisches Gefühl, für die Schönheit weicher Linien und Kurven und ein inniges Verständnis für den Ausdrucksgehalt der Bewegungen. Wieviel Ausdruck von frommer Versunkenheit und staunender Erwartung liegt etwa in Haltung und Geste des Cornelius (Abb. 3), wie stark ist der Ausdruck der Devotion in der Neigung — es ist fast Verneigung — der Engel der Taufe Christi (Abb. 1 u. 2). Und wie lebendig ist die schön konturierte Bewegung des rechten, die Taufe erwartenden Zöllners.

Bei dieser Figur — und nicht nur bei ihr — verbindet sich diese Schönheit der Bewegung mit einem fast antiken Gefühl für den Körper. Besonders deutlich wird dieses Gefühl an der Vorliebe Reiners für den Akt, den er selbst da zur Erscheinung bringt, wo es szenisch nicht unbedingt notwendig wäre: bei den beiden die Taufe erwartenden Zöllnern, bei Johannes. All diese Akte sind mit erstaunlicher Beherrschung des Anatomischen modelliert und so lebendig variiert, daß kaum zwei von ihnen einander gleich sind. Von der hageren, ausgemergelten Gestalt des Johannes bis zu der kräftigen, etwas untersetzten linken Assistenzfigur der Zöllnertaufe, gibt es eine Reihe von Übergängen. Und wie durchgeföhlt sind z. B. die Körper der beiden Täuflinge der Zöllnertaufe, der Oberkörper des Cornelius, die Brustpartie Christi und der Rücken des hinteren, die Taufe erwartenden Heiden. Bei dieser letzten Figur wird auch deutlich, wie selbst unter dem Gewand, der Körper noch lebendig ist. In der Art, wie hier der Mantel über dem rechten Bein sich strafft, wie in der Kniekehle und über dem Fuß eine Falte um den Schenkel herumgreift, die andere Falte nur bis an ihn herangeföhrt ist, darin äußert sich dieselbe Körperfreudigkeit und dieselbe Beherrschung des Anatomischen — man möchte an Modellstudium denken — wie in der Darstellung der Akte. Es gibt auf dem ganzen Taufbecken nicht eine Figur, bei der das Gewand den Körper zu einer unförmigen Masse verhüllte. Es ist stets so angeordnet, daß der Körper in Form und Bewegung darunter sichtbar bleibt. Daher die Vorliebe für von einem Punkt radial ausstrahlenden Zerrfalten. Daneben ist ein Bestreben spürbar, im Gewand selbst die Gliederung und Bewegung des Körpers zu verdeutlichen. Bei dem Johannes der Zöllnertaufe, bei den beiden die Taufe erwartenden Zöllnern, bei dem vorderen Zuhörer der Predigt Johannes des Täufers, bei den Nebenfiguren der Crato- und der Corneliustaufe: bei all diesen Gestalten entspricht eine senkrecht herabhängende Gewandpartie dem Standbein, entsprechen Beugefalten dem Spielbein. Bei Petrus ist dieses „Echo“ des Körpers im Gewand besonders deutlich. Dem Standbein entspricht die doppelte Senkrechte des herabhängenden Gewandbausches und der Schriftrolle, die unter der linken Hand von dem schärpenartigen Gewandwulst zum rechten Fuß gehende Schleppfalte entspricht dem Spielbein, dessen Bewegung in einem leichten Zurückstellen des Unterschenkels besteht. Auch diese Bewegung wiederholt sich in der Anordnung des Gewandes. Dem senkrechten Oberschenkel entspricht eine herabhängende Mantelpartie, dem zurückgestellten Unterschenkel zurückweichende Zerrfalten, deren obere zusammen mit dem durch das Gewand sich durchdrückenden Bein die Andeutung eines Dreiecksmotives ergeben. Diese drei Gewandmotive: die Schleppfalte, in der das Bein wie in einer Schlinge hängt, die den

Oberschenkel begleitende Senkrechte und die Anordnung der Falten auf dem Unterschenkel, die hier kaum etwas von System haben, sondern ganz natürlich wirken, spielen als wichtige Faltensysteme in der weiteren Entwicklung der Maasgoldschmiedekunst eine Rolle. Ebenso findet sich bei späteren Werken das Hauptgewandmotiv des vorderen Engels der Christustaufe, jene Gewandpartie, die das Bein, es zugleich in seiner Senkrechte betonend und vom Rumpf isolierend, umschreibt. All diese Motive aber bleiben bei Reiner stets nur „Echo“ des Körpers, sie gewinnen nie Selbständigkeit, das Gewand könnte sich nicht selbst ohne den Körper halten.

Die Lebendigkeit und Wohlgeformtheit der Akte, die ausdrucksvolle Schönlinigkeit der Bewegungen und der Gewänder wird nur übertroffen von der stark variierten, ausdrucksvollen Lebendigkeit der Köpfe. Ihnen allen gemeinsam ist eine breite, kräftige, meist etwas zurückfliehende Stirnpartie. Die starken Augenbrauenbögen sind zumeist flach, nach außen wenig abfallend geschwungen; die Nase ist kräftig, die etwas schräg liegenden Augen mit meist langgezogenen schmalen Lidern und großblickenden Augäpfeln liegen weit auseinander. Die Haare liegen kappenartig dem Schädel an und bilden über der Stirn einen Wulst von Locken oder gedrehten Haarsträhnen, die nach hinten in den Nacken fallen. Als Ausdruck dominiert Innigkeit und ein Ernst, der durch die schwere Stirn wesentlich bestimmt, und durch die Augen und den nicht übermäßig großen aber kräftigen Mund mit meist trotzig vorgeschobener Unterlippe verstärkt wird.

Dieses Gerüst gleichsam der Kopfbildung und des Ausdrucks wird bei jeder Gestalt mit anderen, fast individuell charakterisierendem Leben erfüllt. Am deutlichsten wird dies bei der Predigt Johannes des Täufers, bei der wie schon angedeutet wurde, dem Künstler an diesem lebendigen Variieren besonders viel lag. Der Kopf des Johannes ist ganz der des Wüstenpredigers mit seinem wirren ungepflegten Haar und Bart, mit seinen schweren Augenbrauenwülsten, den klugen Augen und dem energischen kräftigen Mund. Der Ernst mischt sich bei ihm mit eindringlich redendem Pathos, das besonders versinnbildlicht wird durch das kräftige Vorstrecken des Kopfes und die dominierende Stellung des Mundes. Dieser Ausdruck des eindringlichen Redens wird unterstützt durch die Bewegung der ganzen Gestalt, durch den vorgestellten Fuß und besonders durch den energisch vorgestreckten Arm. Innerhalb der Gruppe der Zuhörer drückt jeder eine andere Art und einen anderen Grad von Aufmerksamkeit aus. Wie bei Johannes, so ist auch bei ihnen der Ausdruck nicht allein auf die Gestaltung der Köpfe beschränkt, wie bei ihm reden Bewegung und Geste die gleiche eindringliche Sprache wie die Gesichter. Am ausdrucksvollsten sind die vorderen Gestalten: angespanntes, versunkenes Zuhören liegt in der Figur des Bärtigen, fragende, etwas naive Aufmerksamkeit in der des jungen Kriegers.

Trotz der so lebendig-reichen Variation in Form und Ausdruck sind doch die Gesichter der Reinerschen Gestalten keine individuellen. Sie sind Charakter- oder Ausdruckstypen. Darin kündigt sich schon jenes Bestreben an, die einzelnen Gestalten als Charaktere gegeneinander abzusetzen, das in der hoch- und besonders spätromanischen Kunst allenthalben sich durchsetzt — am klarsten, den „gotischen Naturalismus“ der Reimser Plastik vorwegnehmend und befruchtend — in der Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes (Heribertschrein, Dreikönigschrein usw.). Aber während in jenen späteren Kunstwerken jede Figur von vornherein, gleichgültig ob sie szenischer Akteur oder isolierte, handlungslose Einzelfigur ist, als in sich geschlossene, aus eigenem Zentrum sich entwickelnde Charaktergestalt erscheint, werden die Figuren des Taufbeckens zu Charakteren erst durch ihre aktive Beteiligung an der szenischen Handlung. Je weniger eine der Reinerschen Figuren agiert, je unbeteiligter sie an den Vorgängen der Szene ist, desto allgemeiner und typischer ist die Bildung ihres Gesichtes (vgl. u. a. das Gesicht des hinteren

bärtigen Zuhörers der Johannespredigt, das von denen dieser Gruppe als das typischste erscheint, eben weil er an der Handlung am wenigsten beteiligt ist).

Aus all diesen Betrachtungen geht hervor, daß in dem Taufbecken des Reiner von Huy eine Reihe von Ansätzen zu einer architektonisch-monumentalen Gesinnung faßbar sind: in der Grundform die lastende Schwere des Beckens und die angedeutete tragende Funktion der Rinder, in Anordnung und Komposition der Szenen der Versuch, jede Szene zu isolieren und in sich zu zentrieren, in der Bildung der Figuren der Versuch sie als Charaktere gegeneinander abzusetzen. Aber diese im Sinne des Romanischen fortschrittlichen Versuche bewegen sich innerhalb der Möglichkeiten der ottonischen Kunst, einer Kunst, die ihr Wesentlichstes in der lebendigen Erzählung sieht. Die tektonische Form des Beckens wird durch die Darstellung, die tragende Funktion der Rinder, durch ihre frei und lebendig-bewegte Bildung verunklärt. Die Abgrenzung der einzelnen Szenen geschieht nicht durch indifferente architektonische Rahmung, sondern durch interessant variierte Bäume, die ebenso sehr Landschaftsangabe wie Trennung sind. Im Aufbau der einzelnen Szenen überwiegt die lebensvolle Erzählung das feste kompositionelle Gefüge. Die Ausbildung der Einzelfigur als Charaktergestalt geschieht nur im Zusammenhang mit der Handlung. Dieses Verbleiben innerhalb der Möglichkeiten der ottonischen Kunst, das den Stil Reiners auszeichnet, ist jedoch nicht allein als zeitliche Bestimmung des Taufbeckens aufzufassen. Die folgenden, weit ins 12. Jahrhundert hineinführenden Untersuchungen werden vielmehr zeigen, daß die gesamte an Reiner sich anschließende Goldschmiedeplastik des Maastales — wie übrigens auch die Miniaturmalerei und die Emaillekunst dieses Gebietes — auch da noch an bestimmten wesentlichen Elementen der karolingisch-ottonischen Tradition festhält, wo romanische Formprinzipien stärker sich durchsetzen, als es bei Reiner geschieht. Es beruht ja gerade die historische Bedeutung der Maaskunst und ihre Wirkung, besonders auf die frühe Gotik, nicht zuletzt auf diesem Bewahren karolingisch-ottonischer Gewohnheiten. — Für die zeitliche Stellung des Lütticher Taufbeckens ist entscheidend seine Reliefbehandlung und die Funktion der Hintergrundsfläche in ihr (vgl. S. 8).

Für die stilistische Herleitung haben schon Laurent¹⁾ und nach ihm Goldschmidt²⁾ die Lütticher Elfenbeine der sogenannten „Kleinfigurigen Gruppe“ nach 1000 (Abb. 8–11, Anm. S. 6) herangezogen, auf die weiter oben verschiedentlich hingewiesen wurde. Auf sie geht die Terrainangabe des Lütticher Beckens (die dem Grund wie aufgeheftete Bodenwelle, die Bildung der Bäume) zurück; und im Figurenstil sind die Ähnlichkeiten so stark, daß an dieser Herleitung kein Zweifel sein kann. Bei jenen Elfenbeinen finden sich die gleichen dünnen, an den Muskel- und Gelenkpartien nur wenig anschwellenden Glieder, das gleiche meist gradlinige Profil von Stirn und Nase, eine gleiche Bildung des Haupthaars, das dem Schädel kappenartig anliegt und über der Stirn einen Wulst gedrehter Haarsträhnen bildet. Im Faltenstil kennzeichnet auch diese Elfenbeine eine Vorliebe für von einem Punkt radial ausstrahlende Faltenzüge, die den Körper — ihn in seiner Plastizität betonend — fest umbinden (vgl. besonders den zweiten die Taufe erwartenden Zöllner auf Abb. 7 mit der Synagoge der Tongerner Platte, Abb. 10), und für parallele Dreiecksfalten (vgl. den Matthäus der Brüsseler Platte, Abb. 11 und den Petrus der Cratotaufe, Abb. 3). Gemeinsam ist schließlich eine gewisse Innigkeit des Ausdrucks in Physiognomie und Gebärde, nur daß bei Reiner dieser Ausdruck sehr viel ernster ist als bei den etwas „naiven“ Gestalten der Elfenbeine.

¹⁾ Ivoires prégothiques conservées en Belgique. Bruxelles 1912, p. 101.

²⁾ Die belgische Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts in: Belgische Kunstdenkmäler, herausgegeben von P. Clemen, Band I, p. 54 f.

Wie diese Verwandtschaft Reiners mit ein Jahrhundert älterer Elfenbeinplastik zu verstehen und historisch zu werten ist, ist kaum zu entscheiden. In dem nicht sehr reichen Denkmälerbestand der Elfenbeinplastik läßt sich über die Jahrhundertmitte hinaus ein Fortführen des Stiles der „Kleinfigurigen Gruppe“ nicht nachweisen. Die spätesten Werke, die seine Wirkung noch deutlich verraten, sind einige um 1050 entstandene Kölnische Elfenbeine und die an sie sich anschließende Holztür von St. Maria im Kapitol. Danach aber kennen wir nichts, was ein Weiterleben dieser Richtung belegen könnte. Goldschmidt (a. a. O. S. 55 f.) vermutet, daß eine an die Lütticher Elfenbeinplastik anschließende Bronzekunst in kontinuierlicher Entwicklung bis auf Reiner diesen Stil weitergebildet habe. Daß es eine solche Bronzekunst gab und daß sie — wie die Goldschmiedekunst — damals in hoher Blüte stand, darüber haben wir aus historischen Quellen Zeugnisse genug. Aber von diesen Bronzearbeiten ist uns so gut wie nichts, von den Goldschmiedewerken so wenig erhalten, daß wir uns aus ihnen ebensowenig wie aus den Elfenbeinarbeiten ein exaktes Bild von der Entwicklung der Maas-Plastik im 11. Jahrhundert machen können. Diese wenigen erhaltenen Werke der Goldschmiedekunst¹⁾ haben stilistisch mit den Lütticher Elfenbeinen nichts gemeinsam. Ihre abstraktere, einzelne Formen isolierende und ornamental umildende Art ist der körperhaft lebendigen, oft klassizistischen Art Reiners eher entgegengesetzt. Es wäre also ebensogut möglich, daß die Verwandtschaft Reiners mit den Lütticher Elfenbeinen als ein Rückgriff auf jenen älteren Stil, zu verstehen sei. Eine solche Annahme scheint eine Stütze zu finden in der Entwicklung der Miniaturmalerei. Jedenfalls setzt in der 1093–1097 entstandenen Bibel von Stavelot (London, Brit. Mus. Add. Ms. 28106–07) gegenüber dem ornamentalisierenden, mitunter kaligraphischen Stil der Lütticher Buchmalerei der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts²⁾ — bei verschiedentlicher Übernahme und Weiterführung von deren Initialornamentik — im Figurenstil durch Rückgriff besonders auf Spätkarolingisches (Utrechtsalter — Winchesterschule) und Byzantinisches eine Gegenbewegung ein, die in ihrer lebendigen Körperlichkeit und leicht klassizistischen Haltung den Stil der Miniatur- und Emaillemalerei des Maasgebietes im 12. Jahrhundert ebenso bestimmt, wie Reiner den der Plastik. Indessen: es ist keineswegs sicher, daß die Stirnseitenreliefs des Hadelinusschreines uns den Stil der Maasplastik nach 1050 eindeutig repräsentieren. Sie könnten auch eine Richtung vertreten, die neben einer anderen, uns nicht überlieferten, einherging³⁾. Bei der gegenwärtigen Kenntnis des Materials müssen also beide Möglichkeiten, die der Tradition und die des Rückgriffes, für eine Erklärung der Verwandtschaft Reiners mit den Lütticher Elfenbeinen offengelassen werden.

Dieses Anknüpfen Reiners an den Stil der Lütticher Elfenbeine bedeutet nicht nur die Übernahme äußerlicher Formen einer lokalen Kunstrichtung, sie bedeutet zugleich ein Fortführen — sei es im Sinne von Tradition, sei es im Sinne von Wiederaufnahme — jenes körperhaft lebendigen spätkarolingisch-ottonischen Erzählungsstiles, der von der Liuthardgruppe ausgehend über die Metzger Schule zu den Lütticher Elfenbeinen führt. Freilich erfährt diese Richtung durch Reiner eine Umbildung. Die Körper werden schwerer, ihre Plastizität entschiedener. Die Gewandfalten werden sparsamer und bewußter zur Klärung der Körperlichkeit verwandt. So eignet den Gestalten des Taufbeckens — durch die Gehalten-

¹⁾ Die bedeutendsten sind: die Stirnseiten des Hadelinusschreines (s. w. u.), ein mit diesen und offenbar auch mit der Miniaturmalerei von St. Hubert (Brüssel, Bibl. roy. Cod. II. 1639 und ein Codex im Musée archéologique zu Namur) zusammenhängendes Stirnseitenrelief der Sammlung des Herzogs von Aremberg (?), Brüssel, mit der Darstellung des Christus triumphans und — einer anderen Richtung angehörend — die Fragmente des Amelberghisschreines in Susteren.

²⁾ Brüssel, Bibl. roy. Cod. 18383, Cod. 9369–70, Cod. 10791.

³⁾ Im 12. Jahrhundert lebt dieser Stil als Nebenrichtung neben der durch Reiner begründeten weiter im Kopf des Alexanderreliquiars von 1148.

heit ihrer Bewegungen noch verstärkt — eine klassizistische Note, die durch die Fortführung jenes spätkarolingisch-ottonischen Stiles allein nicht erklärt ist. Der antikisierende Charakter ist bei einzelnen Gestalten und Köpfen¹⁾ so stark, daß man zumindest für sie eine direkte Anlehnung an spätantike bzw. frühchristliche Werke annehmen muß. Bestimmte Vorbilder lassen sich allerdings nicht nachweisen, und dafür, wie eine solche Anlehnung konkret sich vollzogen haben mag, fehlen jede Anhaltspunkte. Nur soviel läßt sich wohl sagen, daß byzantinische Werke — höchstens solche der „Macedonischen Renaissance“ — als Vermittlung kaum in Frage kommen.

In der Veranschaulichung der religiösen Gehalte der dargestellten Szenen geht Reiner weit über das hinaus, was die Lütticher Elfenbeine in ihrer etwas naiven Erzählfreudigkeit leisteten. Jeder Vorgang ist mit einem neuen Ethos, einer gehaltenen Ernsthaftigkeit vorgetragen. Dabei faßt Reiner den Inhalt einer Szene stets intim und innig, seine Sprache ist leise, nie laut und großartig. Seine Fähigkeit zu variieren und sein großes Verständnis für den Ausdrucksgehalt von Bewegungen kommt diesem Bemühen um sinnvolle Darstellung entgegen. Es ist erstaunlich, wie durchgeföhlt z. B. die Szene der Christustaufe ist, wie sehr er dieses alte Schema mit neuem Leben erfüllt. Die Stimmung dieser Szene, die Haltung des Johannes, die Verneigung der in stiller Erwartung zurückstehenden Engel ist zugleich Dienst an Christus und Verehrung. Dieses Dienend-Devotionale erinnert an Gotisches. Man mag etwa an die Engel neben Abraham im Tympanon des Reimser Christusportales denken. Aber es fehlt den Gestalten Reiners die freie Gelöstheit dieser gotischen Figuren. Trotz des Reichtums ihrer Bewegungen wirken sie beklommen, gehemmt, wie unter einem Druck. Ihre Bewegungen sind stockend, wie gefangen. So hat der Ausdruck von Gesichtern und Gesten leicht etwas von Dumpfheit (der erste Zuhörer der Johannespredigt z. B.), die hier ebensowenig wie die Beklommenheit Schwäche bedeutet, sondern latente Energie. Dabei bleibt aller Ausdruck menschlich — und das hängt mit dem klassizistischen Charakter Reinerscher Kunst eng zusammen — im Gegensatz zu einer so romanischen Figur wie der des Christus im Chorumgang von Toulouse etwa, bei der Dumpfheit und latente Energie die Form von Götzenhaftigkeit annehmen.

Der Kölner Kruzifix

Das Lütticher Taufbecken ist — wie schon eingangs erwähnt — das einzige uns von Reiner urkundlich überlieferte Werk. Eine weitere Arbeit seiner Hand glaubte J. Destrée²⁾ auf Grund von dessen Inschrift in dem Weihrauchfaß des Liller Museums (s. S. 40 ff.) sehen zu können. Diese Annahme ist jedoch schon von E. Théodore³⁾ und Marcel Laurent⁴⁾ überzeugend widerlegt worden. Es scheint sich also das uns erhaltene Oeuvre Reiners auf die allerdings reiche Reihe der Gestalten des Lütticher Taufbeckens zu beschränken. Nun besitzt aber das Kölner Schnütgenmuseum den Korpus eines bronzenen Kruzifixus (Abb. 12), der in Qualität, Stil und Technik so auffallend mit den Figuren des Taufbeckens übereinstimmt, daß man ihn für eine Arbeit Reiners ansehen muß.

¹⁾ Die Akte der Jordantaufer, der erste und vor allem der zweite die Taufe erwartende Zöllner, der Kopf des unbärtigen hinteren Zuhörers der Johannespredigt. — Für eine solche Anlehnung an Antikes spricht auch das rein antikisierende Sockel- und Randprofil des Beckens.

²⁾ Renier de Huy, auteur des fonts baptismaux de Saint Barthélémy et de l'encensoir de Lille. Bruxelles 1904.

³⁾ L'encensoir de Lille. (Revue pratique de liturgie et de musique sacrée. 1921, p. 415 ff.)

⁴⁾ La question des fonts de Saint Barthélémy de Liège. (Bull. mon. 1924, p. 238 ff.)



Abb. 12. Reiner von Huy. Korpus eines Kruzifixus.
Köln, Schnütgenmuseum

Unter mächtigen, weit ausgespannten Armen hängt grazil der ausgemergelte Rumpf des Gekreuzigten, anatomisch sehr beherrscht, in weichen Übergängen von Form zu Form zurückhaltend modelliert. Seine Bewegung, eine stumpfe Knickung in Hüfte und Knie, zugleich eine leise Drehung, eine Verschiebung der Oberschenkel nach links, ist weich und schönlinig. Der wohlgeformte, ernste Kopf neigt sich sanft auf die rechte Schulter; in den Nacken fällt zu jeder Seite eine gedrehte Haarsträhne, das scharfe Absetzen von Hals und Schulter im Umriß mildernd. In dem nicht nur als Form ausdrucksvollen Gesicht ist Schmerz kaum angedeutet, höchstens eine

dumpfe, etwas müde Traurigkeit, die besonders durch die Neigung des Hauptes und die großen, auf dem Unterlid lastenden Augen bestimmt wird.

Die humane, etwas klassizistische Haltung dieses Werkes, das Gefühl für Schönlinigkeit und gleitende Übergänge der Formen, die Zurückhaltung in Bewegung und Charakterisierung, ebenso wie die Kenntnis des Aktes sind ihm mit den Gestalten des Taufbeckens gemeinsam. Hinzu kommt eine Fülle übereinstimmender Einzelzüge. Man vergleiche den Kopf des Gekreuzigten mit dem des ersten Zuhörers der Johannespredigt (Abb. 5). Es ist dieselbe dominierende Stirnpartie, unter der das Untergesicht wie ein Dreieck hängt, dasselbe gradlinige Profil von Stirn und Nase, derselbe vorgewölbte Mund. Gleich ist die Bartbehandlung und die Anordnung des Haupthaars, das dem Schädel kappenartig anliegt und über die Stirn in einen Wulst sich legt. Im Akt sind vergleichbar vor allem die an den Muskel- und Gelenkpartien nur wenig anschwellenden Glieder. Die weiche, etwas teilige Behandlung des Schurzes ist die der Gewänder fast aller Taufbeckengestalten (vgl. besonders den Johannes der Predigtszene). Für einzelne Faltenmotive, wie Dreiecksfalten, einen Körperteil umkreisende Faltenschlingen, finden sich Parallelen in den Gewändern des Petrus und des Johannes Evangelista (Abb. 3 u. 4). Auch jenes merkwürdige, dem linken Oberschenkel aufliegende Ornamentband¹⁾ gibt es bei einer Figur des Taufbeckens: auf dem rechten Bein der Assistenzfigur der Cratotaufe (Abb. 3). Nur daß dort der Ornamentstreif wie ein eingewebtes Muster dem Gewand eingepunzt sich dem Körper eng anschmiegt, während es beim Kruzifix plastisch dem Gewand aufliegt und sich hart und bandartig verselbständigt. Daß der Kölner Kruzifix ebenso wie die Gestalten des Taufbeckens zu

¹⁾ So weit sich noch erkennen läßt, setzt das sehr abgeriebene Ornament sich aus Kreisen und offenbar liegenden Kreuzen zusammen.

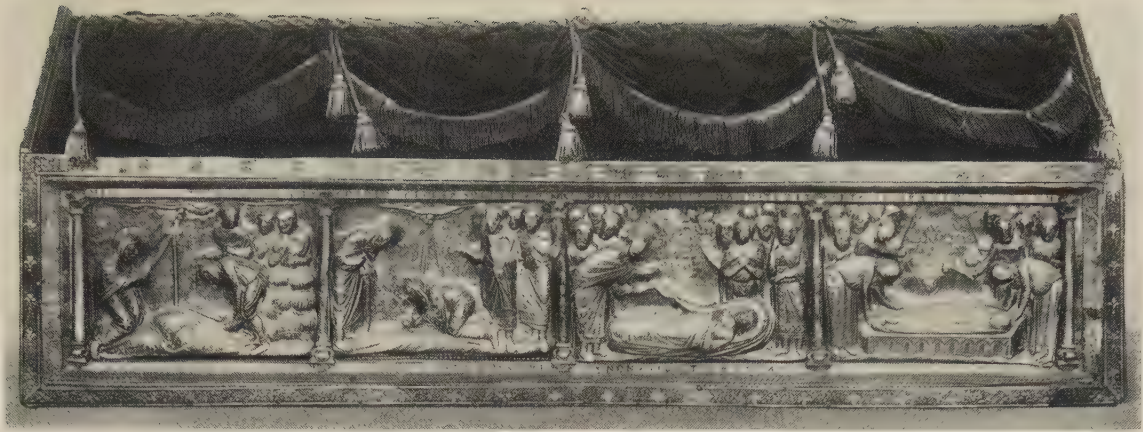


Abb. 13. Hadelinusschrein. Visé, Kirche

den Lütticher Elfenbeinen nach 1000 in stilistischer Beziehung steht, lehrt ein Blick auf den Gekreuzigten der Tongerner Platte (Abb. 10), bei dem auch jenes sonst seltene Motiv der Schurzdrapierung des Kölner Christus sich findet, daß nämlich der Schurz nicht durch einen Faltenwulst, sondern durch eine Art Band gehalten wird, durch das ein Gewandteil durchgezogen ist, der neben dem linken Oberschenkel lang herabhängt.

Bei dieser Fülle auffallend verwandter Züge kann es kaum zweifelhaft sein, daß der Kölner Kruzifixus ein Werk Reiners ist. Die geringen Unterschiede gegenüber dem Taufbecken, die schematischere Augenbildung, das dem linken Oberschenkel aufgelegte Ornamentband, deuten als Ansätze eines — im Sinne des Romanischen fortschrittlichen — stärkeren Isolierens einzelner Teile auf eine Entstehung nach dem Lütticher Werke. Doch sind diese Verschiedenheiten zu gering, als daß man einen großen zeitlichen Abstand zwischen beiden Werken annehmen könnte. Für die genauere Datierung werden erst die folgenden Untersuchungen Aufschluß geben.

Der Hadelinusschrein und seine Meister

Der Schrein des Heiligen Hadelinus, der sich heute in der Kirche von Visé befindet, wurde ursprünglich für die Abtei Celles (bei Dinant) angefertigt, deren Begründer Hadelinus war. Am 11. Oktober 1338 wurde er von zwölf Canonicis, die heftiger Streitigkeiten mit dem weltlichen Herrn von Celles wegen nach Visé übersiedelten, dorthin gebracht.

Es handelt sich um einen hausförmigen Schrein mit Satteldach (Abb. 13), dessen reliefierte Giebelseiten die Darstellung des Christus triumphans (Abb. 15) und der Krönung der Heiligen Hadelinus und Remaclus durch Christus (Abb. 14), dessen reliefierte Längsseiten die Darstellung von acht Ereignissen aus dem Leben des Hadelinus zeigen (Abb. 16–18, vgl. Anh. III, S. 57): Traumerscheinung des Hadelinus, Hadelinus empfängt Schüler, Hadelinus besucht Remaclus in Stavelot, Quellwunder Hadelini, Heilung einer Stummen, Auferweckung einer Frau namens Guiza, Grablegung Hadelini. Der Schmuck der Dachflächen wurde in den französischen Revolutionskriegen im Jahre 1793 entfernt.

Die auffällig langgestreckte, ganz unromanisch elegante Form des Schreines — er ist dreimal so lang wie hoch — ist für das 12. Jahrhundert ungewöhnlich¹⁾. Da nun, wie Destrée²⁾ nachgewiesen hat, die Reliefs der Stirnseiten und die dazugehörigen Inschrift-

¹⁾ Die übliche Proportion romanischer Schreine ist 1 (Höhe) : 2 1/2 (Länge).

²⁾ La chasse de Saint Hadelin de Visé. (Annales de la société d'Archéologie de Bruxelles. 1890, p. 283 ff.)



Abb. 14. Hadelinusschrein. Christus krönt die Heiligen Hadelinus und Remaclus



Abb. 15. Hadelinusschrein. Christus triumphans

bänder (vgl. Anh. III, S. 57), Frontseiten eines Schreines des 11. Jahrhunderts sind, liegt die Annahme nahe, daß auch der heutige Schrein in seiner Grundform der des 11. Jahrhunderts sei, daß also die Längsseitenreliefs des 12. Jahrhunderts einer in damaliger Zeit notwendig gewordenen Restauration entstammen. Dem widerspricht aber, daß die Reliefs der Stirnseiten recht schlecht in ihrem Rahmen sitzen und daß besonders die Inschriftbänder nicht zu der gegenwärtigen Schreinform passen, und daß andererseits die Längsseiten mit ihren Reliefs, den Inschriftbändern und der muldenverzierten Braunfirnisrahmung durchaus einheitlich und organisch sind. Man wird also annehmen müssen, daß der Schrein auch in seiner ungewöhnlich gestreckten Grundform der des 12. Jahrhunderts ist und daß die Stirnseiten eines älteren Schreines bei seiner Herstellung wieder verwandt wurden. — Ebenso wie die Grundform des Schreines ist auch die Anbringung von Szenen an dessen Längsseiten für das Romanische ungewöhnlich und steht dem Ottonischen mit seiner Freude am Szenischen nahe¹⁾.

Aufbau und Gliederung des Hadelinusschreines sind trotz seiner Hausform unarchitektonisch. Es fehlt jede Herausarbeitung der den tektonischen Bau klärenden Gelenkstellen. Ohne einen die Standfläche betonenden Sockel steigen die senkrechten Wände unmittelbar wie die eines Kastens auf, das Dach ragt nicht der Verdeutlichung seiner

¹⁾ Der übliche Aufbau romanischer Schreine fordert an dieser Stelle Figuren von Heiligen, besonders Propheten- und Apostelfiguren, während die szenischen Darstellungen auf den Dachflächen Platz finden.

bedeckenden Funktion gemäß über die Flucht der Wände hinaus. Jede Längsseite ist durch eine einfache Kastenrahmung¹⁾ gerahmt, in der die vier Szenen sitzen, voneinander getrennt und rechts und links begrenzt von einem Säulchen mit Akanthuskapitell und umgekehrt-blütenförmiger Basis. Diese Rahmung betont jede Seite so sehr als Fläche, als eine „Bildwand“ gleichsam, daß die Säulchen ihres architektonischen Charakters entkleidet, zu ornamentalen Trennungsgliedern werden. Ein solcher Mangel an architektonischer Gesinnung ist nicht auf den Hadelinusschrein allein beschränkt. Er kennzeichnet ganz allgemein die Goldschmiedekunst des Maastales gegenüber der Kölnerischen²⁾.

Die Szenen der Längsseiten sondern sich auf den ersten Blick in drei Gruppen, die stilistisch deutlich unterschieden sind. Die erste Gruppe umfaßt die Szenen des Schülerempfanges durch Hadelinus (Abb. 16, rechts), des Besuches Hadelini in Stavelot (Abb. 17, rechts), des Quellwunders (Abb. 13, 1. Szene von links) und der Stummenheilung (Abb. 13, 2. Szene von links). Dieser Meister sei der Anzahl und der Qualität seiner Szenen wegen als der Hauptmeister bezeichnet. Der zweiten Gruppe gehören die Szenen der Auf-erweckung der Guiza (Abb. 18, links) und des Todes Hadelini (Abb. 18, rechts) an. Die übrigen Reliefs — Traumerscheinung des Hadelinus und Besuch Pippins in Celles — sind Gehilfenarbeit.

Der Hauptmeister.

Die Szenen des Hauptmeisters — Hadelinus empfängt Schüler, Besuch Hadelini bei Remaculus, Quellwunder Hadelini, Hadelinus heilt eine Stumme — verraten eine sehr feine und reiche Erzählungskunst. Die Lebendigkeit der Darstellung äußert sich in der Vorliebe des Künstlers für die Situation ausschmückende Details (Bäume, Architektur, Garben) und für mannigfach variierte, schöne Bewegungen. Dabei bleibt alle Erzählung stets ernst und gehalten, es kommt nie zu einer naiven Erzählfreudigkeit, die das ausschmückende Beiwerk und die reichen Bewegungen den inneren Sinn der dargestellten Ereignisse überwuchern ließe. Die Stimmung der Szenen ist andächtig und in dieser Andacht innig und still. Bei all diesen Szenen hat man den Eindruck, als hielte alle Handlung und jede Bewegung inne in einem Augenblick andächtiger Versunkenheit. In den Köpfen aller Figuren des Meisters lebt dieselbe Grundstimmung: es ist Staunen in ihnen und ehrfürchtige Scheu. Aber ihre Andächtigkeit ist — wenn man den Gesichtsausdruck so weitgehend menschlich interpretieren darf — nicht frei und wach, sondern eher beklommen und träumend. Der Ausdruck der Köpfe ist dumpf. Diese Dumpfheit bleibt nicht auf den Ausdruck der Gesichter beschränkt, sie schwingt als Grundton in der andachtsvoll-verhaltenen Stimmung alles Dargestellten mit. Bewegungen und Gesten der Figuren zeigen dasselbe: sie sind nie ausfahrend und ekstatisch laut, sondern stets zurückhaltend und leise. Sie drücken ebenso wie die Köpfe meist Staunen aus und andächtige Scheu (am bezeichnendsten vielleicht in der Szene der Stummenheilung). Dem entspricht, daß innerhalb des Bewegungsvorrates des Meisters Neigung und Verneigung in reicher Variation eine besondere Rolle spielen, Bewegungen, die deutlichster Ausdruck der andachtsvollen Grundhaltung sind. Aber auch ihnen fehlt das Gelöste und Freie, sie wirken gedrückt und schwer, auch hier ist etwas

¹⁾ Ihre Platte schmückt ein muldenverzerrter Rankenornamentstreif in Braunfirnis, ihre Schräge gestanztes Blattwerk.

²⁾ Vgl. Servatiusschrein in Maastricht, Mangold- und Domitianschrein in Huy. Selbst der Deutzer Heribertschrein, der die Verwendung von Sockel- und Dachansatzprofil von Köln übernimmt, bleibt in seiner Gesamtwirkung unarchitektonisch. — In Köln zeigt der Maurinusschrein in dem Fehlen von Sockel- und Dachansatzprofil und in der Kastenrahmung seiner Längsseiten eine Anlehnung an die Tektonik der Maasschreine.



Abb. 16. Hadelinusschrein. Traumerscheinung Hadelini. — Schülerempfang



Abb. 17. Hadelinusschrein. Besuch König Pippins in Celles. — Besuch des Hadelinus in Stavelot



Abb. 18. Hadelinusschrein. Auferweckung der Guiza. — Grablegung des Hadelinus

von der Dumpfheit spürbar, die in dem Werk dieses Künstlers in allen Einzelheiten sich äußert. Die Analyse einer Gestalt und ihrer Bewegung — es sei der Hadelinus des Schülerempfanges Abb. 17, rechts, gewählt — mag diese Andeutung verlebendigen. Die Bewegung des Hadelinus geht wohl auf den Ankömmling zu, aber sie greift nicht über sich hinaus, sie bewahrt eine stille Verhaltenheit. In allen Einzelzügen kommt dies zum Ausdruck: in der nur schwachen Kurve des geneigten Körpers, in dem Kontrapost der Arme und Beine, in dem Zögernden des Schrittes, der durch die das linke Bein umschreibende Faltenschlinge wie gehemmt erscheint. Dieses Verhalten der Bewegungen kehrt in dem Gestus der Hände wieder. Der rechte Oberarm ist an den Körper herangenommen, nur die deutende Hand und der Unterarm greifen nach vorne; und weil der Unterarm gesenkt ist, nicht wagrecht auf den Schüler zustrebt, behält selbst diese am stärksten von Hadelinus wegführende Bewegung eine stille Zurückhaltung. Die Bewegung der Linken verstärkt diesen Eindruck. Man sieht an ihr, wie sehr der Ausdruck „an sich halten“ zugleich etwas Körperliches und etwas Seelisches bedeutet. — Es ist bezeichnend für die Art des Meisters, daß dieser Versuch den Eindruck seiner Reliefs zu umschreiben die Stimmung der Szenen und der Gestalten psychologisch interpretiert und daß die Ausdrücke: Dumpfheit, Andacht und Verhaltenheit in erster Linie als Eigenschaft oder seelische Haltung der dargestellten Personen aufgefaßt werden. Der dumpfe Ernst und das Ungelöste, das wie unter einem Drucke stehen, sind sicherlich Momente, die als bedeutsamer Grundton allem Romanischen mehr oder weniger eigen sind. Bei im strengen Sinne romanischen Werken jedoch sind diese Momente Eigentümlichkeiten der Physiognomie der Formen, nicht psychologisch als „Ausdruck“ einer seelischen Haltung der dargestellten Personen deutbar. Daß eine solche psychologische Deutbarkeit bei den Hauptmeisterreliefs besteht, beruht auf der Lebendigkeit seiner Gestalten, ihrer organischen Körperlichkeit und der räumlichen Freiheit ihrer Bewegungen.

Die Gewänder folgen, entsprechend diesem Streben nach Lebendigkeit, in ihrer Stilisierung zumeist dem natürlichen Fall und dienen der Klärung des darunter liegenden bewegten Körpers. Da, wo einmal — beim Hadelinus der Szene des Besuches in Stavelot (Abb. 17) — dieser „Naturalismus“ in Gewandmotiv und Faltenzug verlassen wird und einer — im Sinne des Romanischen fortschrittlicheren — ornamental-schematisierenden Faltenführung Platz macht, verselbständigen sich diese Faltenlinien doch nicht zum eigenwertigen, den Körper verunklarenden Ornament. Vielmehr herrscht gerade in den abstrakter geführten Teilen der Gewandung das Bestreben, den Körper in seiner Gliederung klar zum Ausdruck zu bringen. Der Mantel verhüllt Oberkörper und Kopf; seine Falten sind fast ausnahmslos Zerrfalten, die der Bewegung des darunter liegenden Körpers entsprechen. Dadurch, daß der Mantel in einer fast rechtwinkligen Kurve um die Hüfte herumgeführt ist und hinter dem rechten Beine in grader Linie herabfällt, wird das Absetzen des Beines gegen den Rumpf deutlich hervorgehoben, was, folgte er seinem natürlichen Fall, unmöglich wäre. Zugleich klingt in der Senkrechten des Mantels das Stehen der ganzen Figur noch einmal echohaft nach, wie in der Kurve des Mantels die Haltung der Gestalt.

Derselben Freude an der lebendigen Schilderung entspringt die reiche Mannigfaltigkeit und der weiche Fluß der Bewegungen. Es gibt auf allen Reliefs kaum zwei Bewegungen, die einander gleich wären. Die Gruppe der Schnitter in der Quellwunderszene (Abb. 14, links) ist ein deutliches Beispiel dafür. In diesen vier Figuren herrscht ein Reichtum der Bewegungen, der für die damalige Kunst erstaunlich ist. Im Vordergrund der Schnitter, der ganz im Profil gesehen, sich niederbeugt, um mit der Schale von dem Wasser zu schöpfen, das der Erde entquillt. Hinter ihm erscheint, eine Folie für diese Gestalt, eine Dreiergruppe, die in sich nun nicht — ihre folierende Bedeutung würde dies durchaus zulassen — einheitlich und etwas summarisch behandelt ist, sondern eine reiche

Variation von Bewegungen enthält. Der erste von links weist mit ausgestreckter rechter Hand, den Oberarm an den Körper gepreßt, auf das Wunder, das sich links vollzieht und wendet zugleich seinen Kopf zurück, den übrigen Schnittern zu, um sie auf das Wunder aufmerksam zu machen. Dabei schiebt sich der Oberkörper in lebhafter Drehung ins Dreiviertelprofil, indem die rechte Schulter dem ausgestreckten Arm folgt, während die linke entsprechend der Kopfwendung zurückliegt. Der Schnitter mit der Sichel dreht seinen Oberkörper in entgegengesetzter Richtung. Seine Bewegung ist weniger lebhaft, wie zögernd zurückweichend. Sie entspricht der leichten Neigung des Kopfes und der verhaltenen Geste seiner Hände. Zwischen beiden steht ein Dritter — nur wenig ist von ihm sichtbar — dessen Kopf wieder in eine andere Richtung weist. Bei aller Lebendigkeit und allem Reichtum sind diese Bewegungen stets weich und fließend, von einer fast zarten Zurückhaltung, entsprechend — wie schon ausführlich dargelegt wurde — jener andächtig verhaltenen Grundstimmung, die allen Szenen des Meisters inne wohnt.

In der Art, wie diese drei Schnitter als Folie hinter dem Wasserschöpfenden angeordnet sind, ist ein Prinzip der Gruppenbildung angeschlagen, das die szenische Komposition dieses Meisters überhaupt auszeichnet und das am reinsten in der kompositionell geschlossensten Szene des Besuches Hadelini bei Remaclaus (Abb. 17, rechts) angewandt ist. Dort bildet die Gruppe der Begleiter hinter jeder Hauptfigur, dadurch daß die äussersten Figuren des Reliefs vorne, die inneren weiter zurückstehen, die Andeutung eines die Hauptfigur follierenden Kreissegmentes. Beide Kreissegmente ergänzen sich innerhalb der Gesamtkomposition zu einem imaginären, gegen den Beschauer offenen Halbkreis, der die Haupthandlung umschließt. Damit wird eine zentralisierende Geschlossenheit der Szene erreicht, die über die Lockerheit der Reinerschen Komposition hinausgeht. Freilich keine der übrigen Szenen zeigt eine derart feste Zentralisierung. Das gleiche Prinzip der Komposition jedoch ist bei allen mehr oder weniger sichtbar. Es ist der Versuch, durch eine von den Reliefrändern nach der Reliefmitte diagonal in die Tiefe führenden Anordnung der Figuren — oder bei einer Einzelfigur (vgl. Quellwunder und Stummenheilung) ihres bewegten Körpers selbst — eine kompositionelle Ordnung zu schaffen, deren Grundriß der Form des Halbkreises als Ideal sich nähert. Dabei ist der Reliefgrund nicht mit in die Komposition einbezogen. Er ist gleichsam die feste als Inschriftträger allein bedeutsame Rückwand einer Bühne, vor der Dinge und handelnde Personen ohne Rücksicht auf sie eine in sich zentrierte pantomimische Gruppe stellen. Gewiß: in der Geschlossenheit und Festigung besonders der Reliefränder geht diese Komposition über Reiner hinaus, aber die Grundlage der Reinerschen Reliefauffassung, die Beziehungslosigkeit von Figur und Hintergrund, besteht auch noch für diesen Meister.

Darin nicht allein äußert sich die Verbundenheit dieser Reliefs mit dem Lütticher Taufbecken. Vielmehr stimmt die stilistische Grundhaltung, die bei der Analyse seiner Werke für den Hauptmeister als charakteristisch hervorgehoben wurde, mit der Reiners in den zentralsten Punkten überein. Es ist die enge Verbindung von Dumpfheit und verhaltener Andächtigkeit auf der einen und jene Freude an der lebendigen Schilderung auf der anderen Seite, die in einer sehr feinen Kunst des Erzählens, einer Freude am landschaftlichen Detail, dem besonderen Verhältnis von Körper und Gewand und dem lebendigen Reichtum der Bewegungen und Gesten sich äußert. Es ist das Zurücktreten des Monumentalen zu Gunsten einer intim-menschlichen Gesinnung und einer sehr innigen Auffassung der szenischen Inhalte.

Diese Verwandtschaft in der stilistischen Grundhaltung entspricht die Übereinstimmung formaler Einzelzüge. Der verhaltenen, ehrfürchtigen Andächtigkeit der Stimmung gemäß spielen in der Gebärdensprache beider Künstler die leise vor die Brust gelegte Hand und die andächtig erhobene eine bedeutsame Rolle. Bei dem Hadelinus der Stummenheilung (Abb. 13,

2. Szene von links) und dem Cornelius (Abb. 3) wird der Gestus der Hand in seiner Wirkung noch gesteigert durch die – szenisch allerdings verschieden motivierte – Neigung der Oberkörper. Für die Gebärde andächtigen Staunens mag man den ersten Zuhörer der Johannespredigt (Abb. 5) und die zweite Assistenzfigur der Stummenheilung (Abb. 13, 2. Szene von links) vergleichen. Bei ihnen haftet der Ausdrucksgehalt dieser Geste nicht zuletzt an der breiten, muldenförmigen Bildung der Handflächen, in deren konkave Wölbung die nicht sehr langen Finger absatzlos sich einrunden. Wie sehr die Anlehnung des Hadelinusschreinmeisters an die Reinersche Gebärdensprache sich mit einer Übernahme seiner Handbildungen verbindet, dafür mag noch auf den Hadelinus des Schülerempfanges (Abb. 16, rechts) und den Krieger der Johannespredigt hingewiesen werden¹⁾. Bezeichnend ist dabei – neben allen Übereinstimmungen im einzelnen – wie die Umrissse von Hand und Arm bei beiden kurvig-fließend ineinander übergehen, entsprechend einem Gefühl für weiche Übergänge von Form zu Form, das zumal in der Bildung von Händen und Armen, aber auch in den Gewändern bis hin zu den Aposteln des Heribertschreines für die Maas charakteristisch ist.

In der Bildung der Gewänder, für die bei beiden Werken das Bestreben, den Körper durch das Gewand zu klären, als charakteristisch hervorgehoben wurde, stimmen einige Motive auffallend überein. Zunächst die schon besprochene Gewanddrapierung des Hadelinus in der Szene des Besuches bei Remaclus (Abb. 17, rechts) und die Gewandung des vorderen Engels der Christustaufe auf Abb. 1. Es ist dieselbe Art, durch eine um die Hüfte herumgeführte, hinter dem Bein senkrecht herabfallende Faltenpartie das Bein vom Rumpf zu lösen und es zugleich in seinem Stand zu betonen. Ähnlich ferner der unter dem Knie herumgreifende Faltenzug und die hintergrundhafte Ausbreitung des Mantels hinter den Beinen. Die Manteldrapierung des ersten Bewunderers der Stummenheilung (Abb. 13, 2. Szene von links) findet sich bei ähnlicher Haltung der Gestalt und ähnlichem Gestus bei der Assistenzfigur der Corneliustaufe (Abb. 3) wieder. Bei beiden ist der auf der rechten Schulter zusammengehaltene Mantel um die rechte Hüfte – rechte Brust und rechten Arm freilassend – herumgenommen, fällt vor der linken Brust herab und bedeckt den linken Arm. Es bilden sich dabei ganz ähnliche Zerrfalten in der Hüfte, ähnliche Hängefalten vor der Brust. – Der wie eine Schlinge den linken Oberschenkel und das linke Knie umbindende Faltenzug des Hadelinus in der Schülerempfangsszene findet sich – ebenso wie das dem Oberschenkel aufgelegte Ornamentband – beim Kölner Kruzifix. Die Vorliebe für ineinandergesteckte Dreiecksfalten drückt sich in gleicher Weise in der Gestalt des Petrus der Corneliustaufe, im Kölner Kruzifix und im Hadelinus der Quellwunderszene aus.

Bei aller noch so engen stilistischen Verwandtschaft beider Werke in Grundhaltung wie Einzelzügen sind doch die Unterschiede nicht zu übersehen. Im Faltenstil herrscht bei den Schreinreliefs eine größere Straffheit der Motive sowohl wie der einzelnen Falten. Es ist nicht dieselbe Weichheit und derselbe Fluß wie bei den Taufbeckengestalten. Die Motive sind systematischer, nicht so frei, sie haben eine stärkere Tendenz, sich ornamental zu isolieren, ohne jedoch dekorativen Eigenwert zu bekommen. Die einzelne Falte ist dünner, schärfer, in ihrer Führung energischer. Für die Köpfe der Hadelinusschreingestalten gilt das Gleiche. Die Gesamtform des Kopfes mit der dominierenden, breiten Stirnpartie und dem am Kinn mit Vorliebe sich zuspitzenden Untergesicht ist die der Taufbeckengestalten. Doch setzen einzelne Partien, wie Nase, Mund, Bart, stärker gegen die Gesamtform sich ab, isolieren sich mehr. In der Bildung der Augen, deren Lider bei den Figuren Reiners

¹⁾ Für die gleiche, sehr feine Bildung der Füße vgl. zweiten die Taufe erwartenden Zöllner auf Abb. 2, ganz links und Hadelinus des Quellwunders (Abb. 13, 1. Szene von links).

in gleichmäßig dünnen, feingeschwungenen Stegen den Augapfel umschreiben, tritt das Unterlid zugunsten des schwerer und entschiedener gebildeten Oberlides zurück. Durch diese Betonung des Oberlides und durch die Bohrung der Pupille wird der Augapfel schwerer und der Blick entschiedener, verliert er etwas von jener Unbestimmtheit, die den Blick der Taufbeckengestalten auszeichnet.

Gewiß: manche dieser Unterschiede, die größere Schärfe und Gratigkeit der Falten zumal, ist aus dem anderen Material und aus der anderen Technik zu erklären. Beim Taufbecken sind der Vormodellierung in Wachs und dem stumpferen Material der Bronze entsprechend, die Falten plastischer und weicher, beim Hadelinusschrein entsprechend der Treibarbeit und dem dünnen, hellspiegelnden Silberblech dünner, scharfgratiger, linearer. Das straffere Organisieren des Gewandaufbaues, bei dem die von Reiner überkommenen Motive stärker zu Elementen eines „Faltensystems“ fixiert werden und darum weniger „natürlich“ erscheinen, entspricht einem Fortschreiten auf dem Wege zum Romanischen, oder genauer auf dem Wege von der karolingisch-ottonischen Tradition weg. Denn die Wirksamkeit dieser Tradition in der Kunst des Taufbeckens ist als Grundlage für den Meister des Hadelinusschreines noch so sehr verpflichtend, daß er zum Romanischen nicht durchzustößen vermag.

So ist das Verhältnis des Hadelinusschreinmeisters zu Reiner im Figurenstil das gleiche wie in der Komposition. Auch für sie wurde hervorgehoben (s. S. 20), daß als Grundlage die Reinersche Lösung speziell des Figur-Hintergrundverhältnisses in den Schreinreliefs noch gültig fortbesteht. Die Beziehungslosigkeit von Grund und Figur ist nicht aufgegeben; und jede kompositionelle Ordnung geht auch hier noch von den Gestalten als Trägern der Handlung aus. Dennoch sind die einzelnen Szenen geschlossener und im Bau gefestigter, durch das Prinzip der konkaven Anordnung der Figuren zentrierter. Es ist die gleiche Tendenz nach strafferer Organisation wie im Gewandaufbau, die in der Komposition sich äußert. Ihr ordnen sich die Bewegungen in ihrer Richtung wie im Grad ihrer freien Räumlichkeit ein. Es gibt in allen vier Reliefs nicht eine Figur, die wie der zweite die Taufe erwartende Zöllner des Taufbeckens (Abb. 7) sich gegen den Grund zu bewegte. Dennoch ist, wie schon hervorgehoben wurde, das Interesse an räumlich reich sich entwickelnden Bewegungen (Drehungen, Kontraposte usw.) durch den Hadelinusschreinmeister nicht aufgegeben (vgl. z. B. die Gruppe der Schnitter der Quellwunderszene, besonders den „Deutenden“). Nur zeigen die Bewegungen der Schreingestalten – und das hängt mit der strafferen Organisation im Gewandaufbau ebenso sehr zusammen wie mit der Komposition – nicht ganz die Freiheit der Taufbeckenfiguren, sie wirken abgesetzter, weniger fließend.

Der Hauptmeister des Hadelinusschreines schließt sich also in jeder Hinsicht unmittelbar an Reiner an. Die Verwandtschaft seiner Reliefs mit denen des Taufbeckens ist eine so enge, daß man ein direktes Schülerverhältnis in einer Werkstatt annehmen möchte, zumal, da die Technik der „Goldschmiedekunst“ im engeren Sinne und die des Bronzegusses bei der Handwerksorganisation der damaligen Zeit nicht getrennt betrieben wurden. Wird doch auch Reiner in den Urkunden als „aurifaber“ bezeichnet. Die Unterschiede, die zwischen beiden Werken bestehen, sind solche der Entwicklung, ohne daß jedoch der Hadelinusschreinmeister über den Rahmen der Reinerschen Kunst prinzipiell hinausginge. Daß der Hadelinusschrein später sein muß als das Taufbecken, ist deutlich. Über die genauere Datierung wird weiter unten noch zu sprechen sein.

Der Nebenmeister.

Die Reliefs des Nebenmeisters – Auferweckung der Guiza und Grablegung Hadelini – (Abb. 18), zeigen eine kultisch-monumentale Gesinnung, die der andächtig-intimen

Haltung des Hauptmeisters entgegengesetzt ist. Die Szenen, die bei jenem feine, sehr innige religiöse Erzählung waren, sind hier kultische Zeremonie. Diese Haltung äußert sich zunächst in dem Aufbau der Reliefbühne. Während bei Reiner und dem Hauptmeister der Reliefgrund und die Figuren kompositionell in keiner Beziehung zueinander standen, gestaltet der Nebenmeister jedes seiner Reliefs als eine einheitlich strukturierte Masse, in deren Aufbau Hintergrund und Schrift die gleiche Rolle spielen wie die Figuren. Dabei geht die Einheit von Hintergrund und Figuren von der materiellen Fläche des Grundes aus, auf die der kompositionelle Bau des Reliefs allenthalben bezogen ist. Aufbau und Komposition der Szenen sind nicht „pantomimisch“ wie bei dem Erzählungsstil jener Künstler, sondern architektonisch, entsprechend der monumentalen Gesinnung dieses Meisters. Durch die mächtige Horizontale der Guiza hier, der Tumba mit der Leiche des Hadelinus dort, wird der untere Rand der Szene stark betont. Die auffällig vielen Figuren stehen an jeder Seite des Reliefs zu einer kompakten Masse zusammengedrängt, deren schwere Senkrechte den seitlichen Abschluß des Reliefs festigt. Verstärkt wird der architektonische Aufbau der Felder dadurch, daß diese den seitlichen Abschluß festigenden Gruppen selbst in architektonischer Ordnung, nicht locker mit lebhaft variierten Verschiebungen der einzelnen Gestalten zueinander wie die der Hauptmeisterreliefs, gefügt sind. Besonders bei den rechten Gruppen jeder Szene wird durch das aufrechte Stehen der Gestalten und durch die Parallelität der hintereinander geschichteten Kopfreihen eine Ordnung in Vertikale und Horizontale erreicht, die dem Aufbau des gesamten Reliefs entspricht. Zugleich bewirken diese hintereinander geschichteten Kopfreihen zusammen mit der Hintergrundsfläche und der vorderen Figureschicht, in der die eigentliche Handlung sich vollzieht (am ausgesprochensten bei der Grablegung Hadelini, Abb. 18, rechts), einen Bau des Reliefs in die Tiefe durch hintereinandergestellte, als Parallelen auf den Reliefgrund bezogene Flächen¹⁾. Diese Ordnung der Reliefs in der Tiefenausdehnung wird dadurch verunklärt, daß der Künstler in den linken Gruppen jeder Szene, in einem Bestreben, durch reiche Verschiebungen der Gestalten untereinander den Hauptmeisterreliefs gleich, den Figurenkomplex zu beleben, den schichtenmäßigen Aufbau lockert. Wie wenig seiner primitiven und plumpen Art eine solche lockere Gruppenbildung gelingt, mag aus der linken Gruppe der Guizaerweckung ersehen werden, bei der in dem Hadelinus zunächst Stehenden die Anlehnung an den Hauptmeister besonders deutlich ist. (Es scheinen hier ähnlich komplizierte Bewegungen versucht zu sein wie die des „Deutenden“ der Quellwunderszene.) Jede Gruppe — selbst die durch schichtenmäßigen Aufbau gegliederten — bleibt eine kompakte Masse, innerhalb derer die einzelnen Figuren sich nicht voneinander lösen, sondern aneinander zu kleben scheinen. Die Köpfe — mehr ist von den wenigsten Gestalten sichtbar — bewirken durch ihre Menge und durch ihre Ineinanderschachtelung eher den Eindruck eines räumlich geschichteten Ornaments als einer wirklichen Menschenmenge. Dieser ornamentale Charakter der Gruppen ist jedem Relief als ganzem eigen. Ebensowenig wie die einzelnen Figuren innerhalb der Gruppen sich voneinander lösen, lösen die Hauptpersonen — die liegende Guiza und der auf sie herabgebeugte Hadelinus hier, die den Verstorbenen in das Grab bettenden Mönche dort — sich von ihnen. Sie verbinden vielmehr in jedem Relief beide Gruppen fest miteinander. Da-

¹⁾ Dieser schichtenmäßige Aufbau der Reliefbühne ist nur den Szenen des Nebenmeisters eigen, nicht, wie Beenken (Schreine und Schranken) glaubt, allen Reliefs des Schreines. Die Ansicht Beenkens, daß dieser architektonische Bau der Felder auf Anregung durch die Aachener Pala d'oro beruht, scheint mir nicht wahrscheinlich. Sicherlich hat Beenken, der die Reliefs des Hadelinusschreines fälschlicherweise zusammennimmt, der ottonische Charakter der Hauptmeisterszenen zu dieser Annahme veranlaßt. Aber das Ottonische in diesen Reliefs ist durch die Weiterführung des Reinerschen Stiles, der an die karolingisch-ottonische Tradition eng sich anlehnt, genügend erklärt.

durch wird jede Szene als ein einheitliches Ganzes zusammengefaßt. Zugleich aber wird damit jeder organische, Haupt- und Nebenfiguren scheidende Aufbau unmöglich gemacht, ganz im Gegensatz zu den Reliefs des Hauptmeisters, bei denen die Hauptpersonen der Handlung von den Nebenpersonen wie von einer Folie sich deutlich abhoben. Der geringe Freiraum zwischen den seitlichen Gruppen und den liegenden Gestalten am unteren Rand der Nebenmeisterszenen ist bei der Grablegung Hadelini mit kultischem Gerät und bei beiden Szenen mit Schrift eng gefüllt. Durch die Größe und Monumentalität der Schrift wird der ornamentale Charakter der Reliefs verstärkt, in dem durch sie zugleich der Reliefgrund als materielle Fläche — nicht als „Hintergrund“ im eigentlichen Sinne — betont und die Köpfe innerhalb der seitlichen Gruppen in ihrer menschlichen Bedeutung herabgedrückt werden. Sie ist nicht, wie bei den Hauptmeisterreliefs, nebensächliche, nur erklärende Beischrift zu den einzelnen Figuren, sondern monumental wirksame Inschrift, deren Bedeutung nicht geringer ist als die der Gestalten. Bezeichnend dafür ist es, daß bei der Grablegung Hadelini der Inhalt der ganzen Szene — *transitus Sancti Hadelini* — durch die Inschrift bezeichnet wird, und daß bei der Guizaerweckung die einzelne Gestalten bezeichnenden Beischriften — *Sanctus Hadelinus, turma fidelium, Guiza defunkta* — in derselben Weise in parallele horizontale Linien zusammenhängend übereinander geordnet sind, wie die Inschrift der Grablegungsszene, so daß selbst diese nur bezeichnenden Beischriften den Charakter einer monumentalen Inschrift annehmen. Diese Anwendung der Schrift entspricht der kultisch-monumentalen Gesinnung, die im Aufbau des gesamten Reliefs sich äußerte, einer Gesinnung, die der andächtig-intimen Erzählungskunst des Hauptmeisters entgegengesetzt ist, der in seinen Schreinreliefs die zierlichen Buchstaben der Beischriften den durch sie bezeichneten Figuren parallel — bald horizontal, bald vertikal, deren Stellung entsprechend — fein und unaufdringlich, wie ein dünnes Ornament dem Grund aufheftet, um durch sie die Erzählung und die Bedeutung der Gestalten nicht zu stören.

Die Art, wie diese monumentale und kultische Haltung der Nebenmeisterreliefs Form gewinnt, ist primitiv und derb. Es fehlt diesem Meister der Sinn für das Organische und für sinngemäße Ordnung, sowohl in Komposition und Aufbau der Szenen, im Verhältnis der Figuren zueinander, als auch in der Verteilung von Gestalten und Schrift auf der Fläche. Die Szenen wirken zugleich als kultische Zeremonie und als primitives, architektonisch geordnetes Ornament. Diese unorganische Art äußert sich am deutlichsten in den Bewegungen und der Bildung der einzelnen Gestalten. Entsprechend dem schichtenmäßigen Aufbau der Reliefs in die Tiefe verlaufen die Bewegungen mit Vorliebe parallel zum Grunde, ein streng frontales Stehen und eine klare, innerhalb der Fläche verbleibende Profilbewegung sind am häufigsten. Dabei drehen sich — und das ist für den Eindruck der Szenen ganz entscheidend — auch die Köpfe der im Profil bewegten Hauptpersonen fast frontal aus dem Relief hinaus dem Beschauer, nicht entsprechend der Handlung, einander zu. Dadurch bleiben die Gestalten nicht bei sich, sie wenden sich vielmehr ostentativ an den Beschauer. Ihre Handlung wird zur kultischen Geste, im Gegensatz zu den Reliefs der Reinerschule, bei denen trotz der Häufigkeit von wenigsten in der Richtung aus der Reliefbühne herausführenden Bewegungen die Figuren stets für sich und die Handlung stets Erzählung bleibt. Darin äußert sich derselbe Gegensatz zwischen kultischer Repräsentation und intimer Erzählung, der schon so häufig aufgezeigt werden konnte. Die Mittel aber, mit denen dieser Eindruck einer kultischen Repräsentation erreicht wird, sind äußerst primitiv und fast plump. Die en-face-Drehung der Köpfe und bei den Mönchen der Grablegung Hadelini der Oberkörper, bei Profilstellung der ganzen Gestalt, wirkt unorganisch und gezwungen. Alle Bewegungen haben etwas Plumpes, Knochenloses, am deutlichsten die des Hadelinus der Guizaerweckung und der Mönche der Grablegungsszene.

Man braucht nur einen Blick von der unorganisch in der Hüfte geknickten Gestalt des Hadelinus hier auf die gleiche Person der Stummenheilung (Abb. 13, 2. Szene von links), deren Oberkörper in feiner Kurve gegen die Stumme sich neigt, zu werfen, um zu empfinden, wie plump der Nebenmeister arbeitet. Wie wenig ihm deutlich an den Hauptmeister sich anlehrende Versuche gelingen, davon wurde weiter oben schon gesprochen. Dieselbe Plumpheit äußert sich in der Bildung der einzelnen Figuren. Sie sind kurz und unter setzt — manche sehen aus wie Mehlsäcke — und tragen auf schmalen Schultern einen schweren, meist rundlichen Kopf mit großen, weit geöffneten, isoliert im Gesicht liegenden Augen, deren Ausdruck bald mehr mürrisch und verdrossen, bald mehr götzenhaft starr ist. Trotz der deutlichen Anlehnung an den Nebenmeister in den Kopftypen fehlt ihnen die Feinheit und der Reichtum des Ausdrucks, die die Gesichter jenes Meisters auszeichnen. Der gleiche Mangel an einem Sinn für das Organische bestimmt das Verhältnis von Körper und Gewand. Gewand und Körper bilden zusammen eine einheitliche, fast ungegliederte Masse, auf der die einzelnen

Falten wie zeichnerische Linien oberflächenbetonend und ornamental, nicht körperhaft gliedernd spielen. Dem entspricht die Verwendung der ornamentierten Gewandstreifen bei dem Bärtigen in der Szene der Guizaerweckung, die nicht, wie bei der zweiten Assistenzfigur der Stummenheilung etwa, dem Körper in seiner Plastik und Bewegung sich anpaßt, sondern brettartig der Masse des Körpers aufliegt.

Bei aller Ungeschicklichkeit und Plumpheit bringen diese Reliefs doch etwas positiv Neues gegenüber den Werken der Reinerichtung. Und zwar ist es jene monumentale, kultisch-repräsentative Haltung, die über den Rahmen der Reinerkunst hinausgeht. Ihre Form ist eine neue, von der materiellen Fläche des Reliefgrundes ausgehende Einheit von Figur und Hintergrund, die zu einer Festigung der Reliefbühne durch architektonische Ordnung führt. Mit der mehr oder weniger strengen Bezugnahme der Gestalten in Stellung, Bewegung und Gestus auf den Reliefgrund ist allein in der Reliefkonstruktion schon jenes ostentative Ausbreiten und Hinwenden der handelnden Figuren auf den Beschauer gegeben, auf dem der Eindruck der kultischen Repräsentation beruht. Die Nebenmeisterreliefs sind romanisch im strengen Sinne und darum trotz ihrer geringeren Qualität fortschrittlicher als die der Reinergruppe. Dieses Neue ist aus der plumpen und etwas primitiven Art des Nebenmeisters allein jedoch ebenso wenig zu erklären wie aus der durch Reiner verkörperten Maastradition. Es scheinen vielmehr hier Beziehungen zur gleichzeitigen kölnischen Goldschmiedekunst der „Eilbertus-Werkstatt“ wirksam zu sein, wie sie ein Vergleich mit einer



Abb. 19. Xanten, Viktorschrein: Judas

freilich qualitätsvolleren Figur — dem Judas — des Viktorschreines in Xanten (Abb. 19), verdeutlichen mag. Gemeinsam ist beiden Meistern, dem Meister des Viktorschreines wie dem der Hadelinusschreinreliefs, das Fehlen eines Sinnes für das Körperliche, wie er der Kunst des Reiner in ausgeprägtem Maße eignet. Die Körper ihrer Gestalten sind von schwerer und plumper, ungegliederter Massigkeit. Die Falten des Gewandes, das sich vom Körper nicht löst, sind bei beiden Werken unplastisch, sie wirken eher wie ein ornamentales oberflächenbetonendes Spiel zeichnerischer Linien. Freilich ist dieser ornamentale Charakter der Faltenzeichnung bei den Gestalten der Hadelinusschreinreliefs ausgeprägter. In der Figur des Judas spürt man stärker die vom Karolingischen herrührende, durch das Ottonische vermittelte Tradition eines spätantiken Gewandmotives. Trotzdem bleibt der zeichnerische, unplastische Charakter der Gewandfalten beiden Werken gemeinsam. Der Eindruck des Monumentalen beruht bei dem Judas ebenso wie bei den Gestalten der Guizaerweckung und des Hadelinustodes auf jener schweren Massigkeit des Körpers, dem fast götzenhaften Ausdruck des mächtigen Kopfes mit den weitaufgerissenen, großen Augen und auf dem, der architektonischen Ordnung der Nebenmeisterreliefs entsprechenden, strengen frontalen Stehen dieser Figur. Eben jene auf Massigkeit, Starrheit des Ausdrucks und architektonischer Strenge beruhende Monumentalität bewirkt den Eindruck des Romanischen, der beide Werke gleichermaßen von den Werken Reiners scheidet.

Bei dieser so auffallenden Verwandtschaft der Nebenmeisterreliefs und der Figur des Viktorschreines ist es sehr wahrscheinlich, daß der Nebenmeister in der „Eilbertus-Werkstatt“ tätig gewesen ist. Jedenfalls ist deutlich, daß mit der Person des Nebenmeisters eine neue Richtung zu der des Hauptmeisters hinzutritt, die ihrer ganzen Art nach aus der Maastradition nicht erklärbar ist, sondern der gleichzeitigen kölnischen Kunst der „Eilbertus-Werkstatt“ entspricht.

Gehilfenarbeiten.

Die Szene des Besuches Pipins von Heristal in Celles (Abb. 17, links), lehnt sich in der Komposition deutlich an Szenen des Hauptmeisters an, den Schülerempfang etwa oder den Besuch des Hadelinus bei Remaclus (wahrscheinlich lag auch ein Entwurf des Hauptmeisters zu dieser Szene vor). Die Hauptpersonen stehen einander nahezu in der Mitte des Reliefs im Gespräch gegenüber, hinter ihnen erscheinen ihre Begleiter, ein Mönch (?) hinter Hadelinus, Krieger hinter Pipin. Jedoch bleibt hier alles in der Fläche, die Hauptpersonen stehen nicht räumlich vor einer Folie der Begleiter wie bei den Hauptmeisterreliefs, sondern das Hintereinander der Gestalten vollzieht sich im Sinne einer Reihung auf ein und derselben Fläche. Dadurch bleibt zwischen Hadelinus und Pipin kaum freier Raum. Das ganze Feld ist mit Figuren vollgestopft. Die Ungeschicklichkeit in der Komposition wird übertroffen von der Bildung der Gestalten. Hadelinus und der Mönch hinter ihm sind noch relativ geglückt. Am ungeschicktesten ist die Gestalt des Pipin mit seinen kurzen, schlauchartigen Ärmchen und besonders die Gruppe der Krieger. Ihre Panzer gehen so sehr ineinander über, daß die ganze Gruppe wie eine aufgehängte Bastmatte mit aufgesetzten Masken wirkt.

Abgesehen von der geringeren Qualität lebt in dieser Szene der Stil der Stirnseitenreliefs des 11. Jahrhunderts nach (Abb. 14 u. 15). Gemeinsam ist beiden Werken die Ausgestaltung des Reliefs zu einer fast dekorativ wirkenden Fläche, womit eine enge Füllung des Relieffeldes Hand in Hand geht. Verwandt ist das unorganische Absetzen einzelner Teile im Aufbau der Figur sowohl, wie in der des Gewandes und besonders in den Köpfen. Vergleicht man etwa den Kopf des Christus auf Abb. 14 mit dem des Pipin oder dem des bärtigen Kriegers, so ist diese Beziehung ganz offenbar. Es ist ein ähnliches, gegen-

über den Reinerfiguren breiteres und gröberes, fast maskenhaftes Gesicht auf plumpem Hals, gegen das Haar und Bart hart sich absetzen. Die scharf ausgeprägten, nach den Seiten flach abfallenden Augenbrauenbögen gehen in ganz ähnlichem Bogen in den Umriss der Nase über. Die unangenehm in einzelne stilisierte Locken zerlegte Bartbildung Christi klingt in der Bildung des Haupthaars Pipins nach. Freilich fehlt den Gestalten des Pipinbesuches die byzantinisierende Schlankheit der Proportionen der Stirnseitenfiguren. Sie sind romanisch schwerer und derber. Sieht man von dieser Verschwerung der Formen ab, so ist in der gleichermaßen befangenen und stockend-steifen Bewegung des Hadelinus des Pipinbesuches und des Heiligen rechts neben Christus auf Abb. 14 die Herkunft dieses Meisters aus der Richtung des Stirnseitenmeisters durchaus deutlich.

Die Szene der Traumerscheinung Hadelini (Abb. 16, links), ist von anderer Hand. Die drei Gestalten, der auf einem Rasenhügel liegende Hadelinus, Remaclus und eine Begleitfigur füllen zusammen mit der Wolke, in der die Hand Gott-Vaters erscheint, das Relief ganz aus. Auch hier fehlt das Räumliche sowohl im Sinne eines freien und lockeren Hintereinander der Figuren wie bei den Hauptmeisterreliefs, als auch im Sinne eines durch hintereinandergelegte Tiefenschichten gebauten Raumes wie bei den Szenen des Nebenmeisters. Gestalten und Wolke liegen in einer Ebene. Dennoch wirkt das Relief weniger flächig als das vorige. Dazu ist die Plastizität der einzelnen Gestalten zu stark. Diese sind auffallend groß und massig, doch fehlt ihnen die strenge architektonische Gebundenheit der Figuren des Nebenmeisters. Obwohl im Gewand ein Bestreben spürbar ist, in Anlehnung an den Hauptmeister den darunter liegenden Körper deutlich werden zu lassen, bleiben doch — mit Ausnahme des Remaclus — die Gestalten formlose, plumpe und schwere Masse. Diese Plumpheit der Gestalten entspricht der primitiven Art, wie sie und die Wolkenbank einzeln und isoliert auf der Fläche kleben. So unbeholfen und grob auch die Figuren dieses Reliefs sein mögen, so legt doch die durchaus nicht ausdruckslose Art, wie Hadelinus auf den Rasenhügel hingestreckt liegt, die Annahme nahe, daß auch diese Szene auf einen Entwurf des Hauptmeisters zurückgeht.

Die zeitliche Stellung des Hadelinusschreines ist einerseits gegeben durch die unmittelbare, wohl werkstattmäßig zu erklärende Anlehnung des Hauptmeisters an Reiner von Huy und durch die Proportion des Schreines. Beides deutet darauf hin, daß er vor der Jahrhundertmitte entstanden sein wird. Andererseits bietet die Beziehung der Nebenmeisterreliefs zu dem für 1129¹⁾ urkundlich beglaubigten Viktorschrein einen Anhaltspunkt. Die größere Strenge und Ornamentalität des Figurenstils des Nebenmeisters scheint mir eine Ansetzung in die dreißiger oder frühen vierziger Jahre zu rechtfertigen²⁾. Die Ornamentik sowohl der Stanzstreifen als auch der Braunfirnisbänder läßt diese frühe Datierung durchaus zu. Damit ergibt sich auch für den Kölner Kruzifix ein Datum. Er wird seiner stilistischen Stellung zwischen Lütticher Taufbecken und Hadelinusschrein nach in den zwanziger Jahren entstanden sein.

Für eine genauere Lokalisierung des Hadelinusschreines fehlen die Anhaltspunkte. Nimmt man an, daß der Hauptmeister als dessen Schüler in der Werkstatt Reiners gearbeitet habe, so könnte Huy als Entstehungsort auch des Viséer Schreines in Frage kommen. Doch ist ein solcher Hinweis nicht mehr als eine bloße Vermutung.

¹⁾ Vergl. Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Mörs, S. 106.

²⁾ Diese Datierung würde sich mit der Beenkens (s. Schreine und Schranken, S. 75) berühren; während mir die Falkesche auf 1150 etwas zu spät erscheint.

Die historische Bedeutung des Hadelinusschreines innerhalb der Goldschmiedekunst des Maastales besteht in der systematisierenden Weiterbildung, die der Stil Reiners in den Reliefs des Hauptmeisters erfährt. An diese Reliefs knüpfen die Werke der Reinernachfolge unmittelbar an.

Der „Meister des Triptychons von Ste.-Croix“

Innerhalb der Goldschmiedekunst des Maastales steht nichts den Hauptmeisterreliefs des Hadelinusschreines so nahe wie die Arbeiten eines Meisters, der nach seinem ersten Werk der „Meister des Triptychons von Ste.-Croix“ genannt sein mag. Die enge Beziehung seiner Werke zum Hadelinusmeister deutet auf einen Werkstattzusammenhang hin.

Das Triptychon von Ste.-Croix in Lüttich.

Das Kreuzreliquiar der Kirche Ste.-Croix in Lüttich (Abb. 20), ist ein Triptychon recht ungewöhnlicher Form. Dem rechteckigen Mittelteil sitzt über einem gebälkartigen Zwischenstück ein halbkreisförmiger, kammbekrönter Aufbau auf, in dem die getriebene Halbfigur Christi erscheint. Der Mittelteil ist mit einer kräftigen, mit breiter Schräge gegen den Grund sich absetzenden Rahmung umgeben, deren oberer Abschluß, den halbkreisförmig abgeschlossenen Flügeln entsprechend, durch zwei Rundbogen gebildet ist. Unter dem Zusammenlauf der beiden Bögen enthält er eine rechteckige Platte mit der Kreuzreliquie¹⁾, die von zwei wächterhaft zu ihren Seiten stehenden Engeln gehalten wird. Die freie Fläche zwischen der Kreuzreliquie, den Engeln und der unter der Reliquienplatte angebrachten Bergkristallkugel füllen dekorativ verteilte Schrift und Marterwerkzeuge. Am unteren Rand des Feldes erscheinen in einer halbkreisförmigen Rahmung mit der Braunschweiger Inschrift „resurrectio sanctorum“ die Halbfiguren von fünf Heiligen. Die Flügel enthalten — wie der Mittelteil kräftig gerahmt — in flachem Relief paarweise angeordnet die Brustbilder der zwölf Apostel.

Kreuzreliquiare sind unter den sakralen Geräten der abendländischen Kunst, vor allem in der Form von Triptychen, in älterer Zeit auffallend selten, während sie in der byzantinischen Kunst — der Goldschmiedekunst besonders — eine große Rolle spielen. So mag schon der Gedanke, für die Kreuzpartikel ein eigenes Reliquiar herzustellen, auf byzantinischer Anregung beruhen²⁾. Sicherlich geht die Form des Triptychons — und teilweise auch die Ikonographie — auf Anregungen byzantinischer Werke zurück. Und zwar mögen dafür Elfenbeintriptychen jenes Typus mit rundgeschlossenem Mittelteil und viertelkreisförmig abschließenden Flügeln maßgebend gewesen sein, wie ihn z. B. ein Elfenbeintriptychon des Cabinet de Médailles (Abb. bei Diehl, *Manuel de l'art byzantin*, Fig. 144)

¹⁾ Diese Kreuzreliquie, ein kleines die Kreuzpartikel enthaltendes Goldkreuz, wurde im Jahre 1006 von Kaiser Heinrich II. der Kirche Ste.-Croix geschenkt.

²⁾ Daß byzantinische Kreuztriptychen damals an der Maas bekannt waren, ist sicher. Die Quellen berichten verschiedentlich von Reisen mosaner Kirchenfürsten und Künstler nach Byzanz, und man weiß, daß selten ein Byzanzreisender ohne eine Kreuzreliquie — sei sie gefaßt oder ungefaßt — nach Europa zurückkehrte. Außerdem sind im Mittelteil eines ebenfalls der Maasschule angehörenden, aus Stavelot (von dessen Abt Wibald ist uns eine Konstantinopelreise überliefert) stammenden Triptychons der Sammlung Pierpont-Morgan zwei kleine byzantinische Triptychen angebracht, von denen das größere ein Kreuzreliquiar ist. — Das Triptychon Pierpont-Morgan, früher Sammlung Waltz, Hanau, abgeb. bei Falke-Frauberger, *Schmelzarbeiten*, S. 69; das byzantinische Kreuztriptychon abgeb. bei Dalton, *Byzantine art etc.*, S. 521.



Abb. 20. Kreuztriptychon. Lüttich, Kreuzkirche

zeigt, ein Typus, der rein auch bei anderen Triptychen der Maasschule¹⁾ sich findet. Mit der Anlehnung an ein solches byzantinisches Vorbild ist zugleich die Umbildung deutlich, die der nordische Künstler mit ihm vornimmt. Die Steilheit und Leichtigkeit des byzantinischen Werkes, seine etwas dürre Eleganz ist aufgegeben. Die kräftige, breite Bildung des Rahmens, das Fehlen eines beim byzantinischen Werke die Steiltendenz betonenden Absetzens der bogig geführten Teile bewirkt ebenso wie der rundbogige Abschluß eine

¹⁾ Kreuztriptychon Pierpont-Morgan; ein Kreuztriptychon der Sammlung Dutuit im Petit Palais, Paris; Triptychon des South-Kensington-Museums, London; Andreastriptychon des Trierer Doms. — Byzantinische Kreuztriptychen sind wie das der Sammlung Pierpont-Morgan von rechteckiger Form (fast quadratischer Mittelteil, rechteckige Flügel).

massive Verschwerung der Proportionen. Der bekrönende Aufbau des Mittelteiles¹⁾, der einer Vertikalisierung dienen könnte, unterstützt vielmehr durch das zwischengeschobene Gebälkstück und seine lastende, kammbekrönte Rundbogenrahmung den Eindruck des Schweren und Massiven. Zugleich arbeiten in der Gesamtkomposition des Triptychons die Halbkreisabschlüsse der Flügel und der doppelte Rundbogen des Mittelteiles, als Reihung annähernd gleichwertiger Teile, der für ein Triptychon selbstverständlichen Symmetrie entgegen. So wird im Aufbau — verstärkt durch die Schwere der Rahmung — die zurückhaltende Subordination eines solchen byzantinischen Vorbildes umgebildet im Sinne des romanischen Prinzips der Addition in sich geschlossener Teile.

Im Figurenstil ist der romanische Charakter dieses Werkes weniger wirksam als in der Tektonik. Für ihn ist vielmehr bestimmend eine Mischung des vom Hadelinusmeister umgebildeten Reinerstiles mit byzantinischen Tendenzen. Das Byzantinisierende äußert sich zunächst in einer feierlich-zeremoniellen Haltung, die sich am reinsten in den Gestalten der Engel zu Seiten der Reliquie ausspricht. Sie stehen, schlanke Gestalten in reich mit Borten geschmückten Gewändern, ruhig und feierlich wie eine Ehrenwache neben der Reliquie. Ihre Bewegungen, das Halten der Reliquie und der Stäbe, der kaum merkliche Kontrapost ihrer Beine, wirkt wie eine zeremoniell geregelte Haltung. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die symmetrische Anordnung beider Figuren, die durch geringe Variation der Kopfneigung, der Haltung der Hände und Füße, nur wenig sich lockert. Die die Reliquie haltenden Hände offenbaren den besonderen Charakter der Bewegungen ganz deutlich. Ihre Bewegung ist viel mehr eine zeremonielle Geste des Darreichens als eine Bewegung wirklichen Haltens und Tragens. Die Bedeutung der Engel ist nicht, Träger der Reliquie, sondern deren repräsentative Ehrenwache zu sein. Diese Funktion der Engel entspricht durchaus byzantinischer Gesinnung. Für das gleiche Motiv der Engelwache neben dem Kreuz mag an die Patene Stroganoff erinnert sein²⁾. Etwas von dieser zeremoniellen Note schwingt mit auch in der Anordnung und den Gesten der Heiligengruppe am unteren Rand des Mittelteiles, in der symmetrischen Gruppierung von vier Gestalten um eine durch Größe und Kraft gekennzeichnete Hauptfigur und der nur gering gelockerten Symmetrie der feierlichen Gesten. Der Eindruck des Byzantinischen wird verstärkt dadurch, daß es sich um Halbfiguren handelt, wie sie in byzantinischer Kunst beliebt sind. Die besondere Art der räumlichen Anordnung dieser Gruppe aber weist auf den Hauptmeister des Hadelinusschreines. Die fünf Gestalten sind zwar in zwei Raumschichten hintereinander angeordnet, weil aber die Nebenpersonen ihre Köpfe der Hauptfigur zukehren, weil die Kopfhöhe der hinteren Gestalten zwischen der der Hauptfigur und der der Nebenfiguren des Vordergrundes liegt, wirkt diese Anordnung nicht architektonisch wie die der Nebenmeisterreliefs des Hadelinusschreines. Man hat eher den Eindruck eines von vier Figuren gebildeten Halbkreises, in dessen Mitte, von ihm foliiert, eine größere Hauptfigur steht. Diese foliierende Anordnung von Nebenfiguren im Halbkreis hinter einer Hauptfigur entspricht einem Kompositionsprinzip, das bei der Analyse seiner Szenen für den Hauptmeister des Hadelinusschreines als charakteristisch hervorgehoben wurde. Freilich gewinnt in der Heiligengruppe des Triptychons dieses Prinzip einer konkaven Komposition durch

¹⁾ Auch für diesen Aufsatz wird Byzantinisches anregend gewesen sein. Ein Elfenbeintriptychon in Chambéry (11. Jahrh., abgeb. bei Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, S. 611), zeigt auf jedem Flügel einen halbkreisförmigen Aufsatz, der allerdings — und das ist bezeichnend — ohne den schweren gebälkartigen Zwischenteil dem rechteckigen Flügel aufsitzt.

²⁾ Die gleiche Gesinnung kommt ebenso im Engelsgefolge Christi in Sant' Apollinare Nuovo, bei den Engeln zu Seiten Christi im Apsismosaik von San Vitale, den Gestalten der Helena und des Constantin zu Seiten der Kreuzreliquie des Reliquiars von Gran und besonders bei den Engeln neben dem Kreuzthron des Mosaiks von Torcello zum Ausdruck.

die Einordnung in eine halbkreisförmige Rahmung einen anderen Akzent. Die Anordnung der Figuren ist zugleich räumliche Gruppierung und geschicktes Einpassen in die flächenhafte Form des Halbkreises. (Ähnlich geschickt ist auch der Oberkörper Christi in das Halbrund des bekrönenden Aufsatzes eingepaßt¹⁾). Es äußert sich darin ein reizvolles Schweben zwischen Flächenhaft-Dekorativem und Räumlichem, das dem Werk auch sonst seinen eigenen Charakter gibt. Trotz dieser anderen Akzentuierung bleibt doch die Anlehnung an den Hadelinusmeister deutlich. Wie eng dieser Zusammenhang ist, zeigen sowohl die verhaltenen Gesten auffallend ähnlich gebildeter Hände, als auch die Bildung der Köpfe. Man vergleiche etwa den Kopf des „Deutenden“ der Quellwunderszene (Abb. 13, 1. Szene von links), mit einem der Heiligen. Es ist derselbe vorgeschobene, kleine aber wulstig gebildete Mund, dieselben etwas schräg gestellten Augen mit scharf betontem Oberlid und gebohrter Pupille. Die Apostel der Flügel bekommen durch das flache Relief und die auch in den Kopftypen stärker spürbare Anlehnung an byzantinische Vorbilder einen etwas anderen Charakter, aber auch sie zeigen in der Bildung von Augen und Mund Verwandtes. Nur ist alles entschiedener und strenger, der Ausdruck mitunter heftiger. — In den Gestalten der Engel ist die Beziehung zu den Hauptmeisterreliefs des Hadelinusschreines gleichermaßen deutlich. In ihrer der Rahmenschräge parallelen Dreiviertelprofilstellung wie in der Führung der für die Körperlichkeit der Figuren entscheidenden Falten von den Feldrändern gegen die Feldmitte klingt das Kompositionsprinzip jenes Meisters nach. Verwandt ist, wie auch hier das Gewand dem Körper — ihn in seiner Bewegung klärend — eng sich anpaßt, wie die Borten in ihrer Führung der Plastik der darunter liegenden Glieder sich anschmiegen. Ähnlich sind Einzelmotive wie die Falten am Unterschenkel des linken Engels (vgl. knienden Hadelinus der Quellwunderszene, Abb. 13, 1. Szene von links), ist die Bildung der Füße. Freilich gehen diese Verwandtschaften nicht über einen, wenn auch engen Werkstattzusammenhang hinaus. Dazu hat der Meister des Triptychons zu sehr seinen eigenen Charakter, der in dem besonderen Verhältnis von Räumlichkeit und Flächig-Dekorativem und in der zeremoniellen Haltung seiner Gestalten sich äußert.

Bei den Darstellungen der Flügel scheint das byzantinisierende Element im Stil dieses Meisters besonders wirksam. Jenes Flächenhaft-Dekorative, das im Mittelteil mit einem Sinn für Räumlichkeit sich mischte, scheint hier durch das flache Relief der — byzantinischer Gewohnheit entsprechenden — Halbfiguren ganz rein zum Ausdruck zu kommen. An Byzantinisches erinnern die Typen der Köpfe, besonders der langbärtigen Gestalten, erinnert ein gewisser Klassizismus der Formbehandlung, und die Art, wie Figuren und Schrift zusammen eine dekorative Einheit bilden. Aber es fehlt den Figuren jene dürre Eleganz byzantinischer Werke, dagegen ist in der Beteiligung der Apostel an ihrer Disputation, in dem Ausdruck der Köpfe eine dumpfe Kraft und — besonders bei der unteren Apostelreihe des linken Flügels — eine Erregtheit spürbar, die den Rahmen des byzantinischen Zeremoniells und der dekorativen Flächigkeit durchbricht und dieses Werk dem Romanischen nähert.

Die Füllung der Fläche durch Schrift, wie sie auch das Mittelteil zeigt — dort bilden die Buchstaben zusammen mit dem Essiggefäß links und der Dornenkrone und den Kreuznägeln rechts von der Bergkristallkugel freiraumfüllend ein flächenbetonendes Ganzes — hat einen ganz anderen Charakter als die Verwendung der Schrift durch den Nebenmeister

¹⁾ Der Gestus des Zeigens der Wundmale, der meist bei Jüngsten-Gerichtsdarstellungen auftritt, gibt einen Hinweis für die ikonographische Ableitung der Engelwache neben der Kreuzreliquie. Sie lehnt sich eng an die prägnanteste Fassung des Themas der Kreuzverherrlichung, an die *Ετοιμασία του Θρόνου* byzantinischer Jüngsten-Gerichtsdarstellungen an (vgl. etwa die Mosaiken des Doms zu Torcello). In diesem Zusammenhang gewinnt auch die Gruppe der „Resurrectio Sanctorum“ einen Sinn.

des Hadelinusschreines. Dort ist ihr Sinn, entsprechend der inneren Haltung der Darstellung, monumentale Inschrift — hier dekorative Flächenfüllung zu sein. Die Form der Buchstaben und ihre bald horizontale, bald vertikale Anbringung ist bei den Hauptmeisterreliefs des Hadelinusschreines schon vorgebildet. Nur daß dort, der andachtsvollen Erzählung entsprechend, der Schrift keine selbständige, weder dekorative noch monumentale Bedeutung zukommt, sie vielmehr als bloße Beischrift fein und unaufdringlich den durch sie bezeichneten Figuren parallel dem Grund aufgeheftet ist.

Wenn im Vorhergehenden die einzelnen Elemente aufgezeigt wurden, die im Stil dieses Meisters miteinander sich mischen, so soll das nicht heißen, als erschöpfe sich der besondere Charakter dieses Kunstwerkes in einem bloß addierenden Zusammen dieser Elemente. Ihre Verschmelzung ist vielmehr eine so innige, daß etwas Neues und Einheitliches dabei sich ergibt, ein Stil, der gegenüber den Hauptmeisterreliefs des Hadelinusschreines streng und kultisch wirkt, zugleich auch dekorativ und weniger erzählend. Dieses Kultische wird freilich nicht, wie bei dem Nebenmeister des Hadelinusschreines, durch Monumentalität und architektonische Ordnung der Darstellung erreicht, sondern durch eine feierlich-zeremonielle Haltung der Gestalten und eine ausgeprägte Symmetrie der Komposition.

Es ist bezeichnend, daß die kultische Haltung des Triptychonmeisters, dessen Kunst ganz in der durch den Hadelinusmeister vermittelten Reinertradition wurzelt, durch Byzantinisches und nicht durch Klassisch-Romanischem entsprechende Werke, wie etwa die Reliefs des Nebenmeisters des Hadelinusschreines, gefördert ist. Der Reinertradition kommen ja zwei Momente der byzantinischen Kunst entgegen, das Unarchitektonische und der auf Nachleben antiker Tradition beruhende Klassizismus, gerade jene Momente also, durch die die Reinerrichtung, ihrer starken Verwurzelung in einer vom Karolingischen herrührenden Tradition wegen, sich von der eigentlich romanischen Kunst unterscheidet.

Die vielfach aufgewiesene Verwandtschaft des Lütticher Triptychons mit den Reliefs des Hauptmeisters des Hadelinusschreines lassen annehmen, daß der Triptychonmeister in der Werkstatt des Hadelinusmeisters arbeitete. Eine solche Annahme wird unterstützt durch die Anbringung von Braunfirnisnimbis hinter den Figuren. Außerdem erinnert die mit Halbedelsteinen besetzte Platte des Trennungstreifens zwischen Mittelteil und Aufsatz, die vor perlpunziertem Grunde graviertes Blattwerk trägt, an die Deckelplatte des Alexanderreliquiars, in dessen Kopf (vgl. S. 12, Anm. 3), ein sonst nicht nachweisbares Weiterleben des Stils der Stirnseitenreliefs des Hadelinusschreines deutlich ist.

Das Triptychon von Ste.-Croix bildet den Ausgangspunkt einer ganzen Reihe von Triptychen der Maasschule¹⁾, von denen die beiden Triptychen der Collection Dutuit im Petit Palais zu Paris eine besonders enge Anlehnung an das Lütticher Werk verraten. Jedoch gehören diese beiden Stücke einer anderen Richtung der Maasgoldschmiedekunst an, einer Richtung, die im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts etwa arbeitete. Den Stil des Lütticher Triptychons glaube ich in dem Armreliquiar Karls des Großen im Louvre wiederzuerkennen, von dem im nächsten Abschnitt die Rede sein soll.

Das Armreliquiar Karls des Großen.

In der Galerie d'Apollon des Louvre steht ein schlanker, auffallend schmaler, in seiner Form an Tragaltäre erinnernder Reliquienkasten: das Armreliquiar Karls des Großen (Abb. 21–24). Seine Seiten schmücken niedrige, weite Bogenstellungen auf kleinen, mit

¹⁾ Außer den in der Anm. auf S. 105 genannten noch ein weiteres der Sammlung Dutuit im Petit Palais, Paris.



Abb. 21. Armreliquiar Karls des Großen. Paris, Louvre. Christusseite.



Abb. 22. Armreliquiar Karls des Großen. Paris, Louvre. Madonnenseite.



Abb. 23. Armreliquiar Karls des Großen.
Ludwig der Fromme.



Abb. 24. Armreliquiar Karls des Großen.
Otto III.

eingelassenem Perlstab gezierten Pfeilern mit Blattkapitell — eine auf jeder Schmalseite, fünf an den Längsseiten — in deren großflächigen Zwickeln Emailleplatten mit Blattornament sitzen. Die einander gleichen Profile von Sockel und oberem Rand bestehen aus einer einfachen, abwechselnd mit ornamentierten Emailleplatten und gravierten, mit Steinen in Lochfassung gezierten Kupferplatten und einer mit Stanzornament (Kreise mit Punktrosetten) geschmückten Schräge. Der Deckel, dessen Schmuck bis auf wenige ornamentale Emailleplatten und Platten mit Muldenverzierung und Weißsilberknöpfen verschwunden ist, besteht aus einer einfachen, im Profil etwas abgerundeten Platte. Auf seiner Innenseite befindet sich die getriebene, den Inhalt des Reliquiars bezeichnende Inschrift „*bracchium Sancti et Gloriosissimi imperatoris Caroli*“. In den Arkaden der Wände erscheinen getriebene Halbfiguren: Ludwig der Fromme und Otto III. an den Schmalseiten (Abb. 23 u. 24), an den Längsseiten auf der einen der segnende Christus zwischen Petrus und Paulus, Konrad II. und dessen Bruder Friedrich von Schwaben, auf der anderen die Madonna zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel, Friedrich Barbarossa und seiner Gemahlin Beatrix (Abb. 21 u. 22).

Auf Veranlassung Friedrich Barbarossas wurden 1166 die Gebeine Karls des Großen, die schon in früherer Zeit als wundertätig verehrt wurden, im Beisein des Gegenpapstes Pascal III. (Guido von Verona) erhoben und der Armknochen von den übrigen Reliquien abgesondert. In der Weihnachtsnacht desselben Jahres wurden die Karlsreliquien von Pascal als heilig anerkannt¹⁾. Es ist anzunehmen, daß die Herstellung des Armreliquiars in dem Jahre der Erhebung der Gebeine, 1166 also, oder spätestens 1167, begonnen wurde, vielleicht auf Bestellung der Kaiserin Beatrix, die, wie bekannt, das Aachener Münster reich beschenkte. (Auch der Kronleuchter des Wibert geht auf eine Stiftung von ihr zurück.) 1804 wurde das Reliquiar von Napoleon nach Paris gebracht, als Geschenk des Aachener Domkapitels an die Kaiserin Joséphine.

Die Beziehung des Armreliquiars zu dem Triptychon von Ste.-Croix ist zunächst rein werkstattlich gegeben durch die Übereinstimmung der Stanzplatten der Schräge mit denen der Rahmung der Triptychonflügel (sie stimmen auch in den Maßen genau über-

¹⁾ Weil diese Anerkennung durch einen Gegenpapst erfolgte und die Kirche diesen Akt durch Eintragen in das Martyrologium romanum offiziell nicht bestätigte, gilt Karl der Große trotz der besonders in Frankreich starken Verbreitung seines Kultus nur als selig.

ein, sind also aus der gleichen Form geschlagen) und die Ähnlichkeit des emaillierten Blattornamentes der Zwickel über den Arkaden mit dem des Zwickels über dem Doppelbogen des Mittelteiles des Triptychons. Die Bildung der Figuren jedoch, besonders der Köpfe, ist so ähnlich, daß man dieselbe ausführende Hand für beide Werke annehmen möchte. Man vergleiche etwa die Köpfe des Johannes (linker Flügel, untere Reihe links) und des Petrus (linker Flügel, obere Reihe rechts) mit dem Konrads III. (Christusseite links). Es ist derselbe an der inneren Seite des Gesichtes konkave Umriß des Kopfes, dieselbe Bildung von Auge, Mund und Haar¹⁾. Freilich erscheinen, trotz Übereinstimmungen auch in der Gewandbehandlung, die Figuren des Reliquiars etwas härter und weniger flüssig als die des Triptychons, was zum großen Teil durch die schlechte Erhaltung des Reliquiars — die meisten Reliefs sind stark eingetrieben — bedingt ist.

Wie in der Schwere der Rahmung des Lütticher Triptychons äußert sich in der gedrückten Proportion der das Reliquiar umziehenden Bogenstellung zwar ein romanischer Zug, durch die Großflächigkeit der Zwickel aber und dadurch, daß Pilaster anstatt Säulen die Bögen tragen, wird die — Romanischem entsprechende — architektonische Bedeutung der Arkatur zur flächenhaften Dekoration herabgedrückt. Die teppichhafte Wirkung des Ganzen wird unterstützt durch die Flachheit des Reliefschmuckes und die dekorative Füllung der Felder mit Figur und Schrift. Wie sehr dies dem Byzantinischen im Stil des Meisters entspricht, braucht nicht noch hervorgehoben zu werden, und es nimmt nicht wunder, daß er auch in diesem Werk sich an bestimmte byzantinische Vorbilder angelehnt zu haben scheint, an Elfenbeinkästchen etwa in der Art des Kästchens im Bargello zu Florenz (abgebildet bei Schlumberger: *Epopée byzantine* Band III, Seite 77). Gerahmt durch einen Fries rosettengefüllter Kreismedaillons mit zwickelfüllenden Blättern schmücken dieses byzantinische Werk ebenfalls Halbfiguren in nur wenig höheren Arkaden. Die Heiligen stehen streng frontal mit in sich beruhenden Gesten innerhalb der Bogenstellungen, so daß jede Figur für sich, jede Arkade als in sich geschlossene Einheit wirkt. Bei den Gestalten des Reliquienkastens Karls des Großen wird durch die Zuwendung der seitlichen Gestalten zur Mittelfigur, zu Christus auf der einen, zu Maria auf der anderen Seite, der in sich beruhende Charakter der einzelnen, durch eine Arkade beschlossenen Felder durchbrochen und jede Längsseite als Ganzes zusammengefaßt, wodurch der unarchitektonische Charakter des Werkes noch verstärkt wird. In dieser Anordnung der Gestalten lebt dasselbe Gefühl wie in den Engeln zur Seite der Reliquie, der Heiligengruppe am unteren Rande des Mittelteiles und der Apostel der Flügel des Lütticher Triptychons. Man spürt dieselbe, Byzantinischem verwandte Haltung, spürt aber zugleich auch die Tradition Reinerischer Kunst, die am deutlichsten faßbar ist in der Bewegung der Erzengel zu Seiten der Madonna²⁾. Ihre Neigung Maria zu hat etwas von jener menschlich-devotionalen Haltung, die die Engel der Christustaufe auf dem Lütticher Becken auszeichnete. Die Gesichter dieser Engel haben eine, den Engeln des Lütticher Reliquiars verwandte Weichheit des Ausdrucks, die zusammen mit der etwas klassizistischen Formbehandlung dem Ganzen eine akademische Note gibt, die durch das Byzantinisierende des Stiles wesentlich mitbestimmt erscheint.

In seinen beiden Werken tritt uns der Meister des Triptychons von Ste.-Croix als ein Künstler entgegen, der offenbar in der Werkstatt des Hadelinusmeisters arbeitend

¹⁾ Auf diese Verwandtschaft machte schon v. Falke (*Schmelzarbeiten*, S. 81) aufmerksam.

²⁾ In der Gestalt der Madonna scheint außer dem Byzantinischen und den auf Reinerischer Tradition beruhenden Elementen im Stil des Meisters eine Anregung durch romanische Großplastik mitzusprechen. Aus dem byzantinischen Typ der Hodegetria allein nicht erklärbar, erinnert sie vielmehr an jenen von Hamann (*Die Salzwedeler Madonna*, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* Band III, S. 101 ff.) aufgestellten Sitzmadonnentyp der „Dreikönigsmadonna“, der von St. Gilles ausgehend mit einem Schub provençalischen Kunstgutes nach Norden dringt und am Rhein eine besondere Rolle spielt.



Abb. 25. Tragaltar von Stavelot. Brüssel, Musée du Cinquantenaire.

unter starker Anlehnung an Byzantinisches den Stil der Reinertradition im Sinne einer neuen feierlich-kultischen Gesinnung umbildet, die nicht wie bei Klassisch-Romanischem entsprechenden Werken in einer architektonischen Monumentalität, sondern — Byzantinischem verwandt — in einer zeremoniellen Haltung der Gestalten sich äußert, so aber, daß in einer gewissen andächtigen und menschlich-devotionalen Stimmung — besonders in den Figuren des Mittelteiles des Triptychons, aber auch in den Engeln des Armreliquiars sich äußernd — die Reinersche Tradition die byzantinische Entrücktheit und Starrheit mildert. Byzantinisches und durch den Hadelinusmeister und Reiner vermittelte nachkarolingisch-ottonische Tradition mischen sich in dem unarchitektonischen formalen Aufbau der Werke insofern, als von der lockeren räumlichen Anordnung der Gestalten des Hadelinusmeisters, am deutlichsten in der Heiligengruppe im Mittelteil des Triptychons, noch ein Nachklang spürbar ist, jener Sinn für das Flächenhaft-Dekorative aber — im Armreliquiar am reinsten faßbar — auf byzantinische Anregung weist. In den Kopfotypen, aber auch in der Gewandbehandlung sind diese beiden Quellen gleicherweise spürbar. Die Vorliebe für Zierborten entspricht Byzantinischem, die Faltenzeichnung Reinerscher Tradition.

Die zeitliche Stellung beider Werke ist einmal gegeben durch die Erhebung der Gebeine Karls des Großen im Jahre 1166, zum anderen dadurch, daß im Lütticher Triptychon die Verwandtschaft mit den Hauptmeisterreliefs des Hadelinusschreines reiner sich ausspricht als im Armreliquiar. Nimmt man mit Falke (Schmelzarbeiten S. 81) — und nichts spricht dagegen — für die Entstehung des Armreliquiars die Zeit zwischen 1166 und 1170 an, so dürfte man mit dem Lütticher Triptychon in die fünfziger Jahre kommen, was mit der Beziehung zum Hadelinusschrein durchaus übereinstimmt.

Der „Meister des Tragaltars von Stavelot“.

Der Tragaltar von Stavelot.

Etwa gleichzeitig mit dem Meister des Triptychons von Ste.-Croix setzt eine andere Gruppe von Werken in anderer Weise den Stil Reiners fort, eine Gruppe, deren Hauptwerk der Tragaltar aus Stavelot ist, der sich heute im Musée du Parc Cinquantenaire zu Brüssel befindet.

Es ist dies ein Tragaltar der gewöhnlichen Form mit kräftigem, mit breiter Schräge gegen die Seiten führenden Sockel- und Gesimsprofil (Abb. 25). Er wird getragen von den der

unteren Schräge aufsitzenden Bronzefiguren der vier Evangelisten. Die mit emaillierten Darstellungen geschmückte Oberseite (abgeb. bei Falke-Frauberger, Tafel 78) ist in drei Zonen geteilt, deren mittlere, quadratische innerhalb eines Vierpasses den rechteckigen Altarstein aus Bergkristall enthält. Die Halbkreise des Vierpasses schmücken die Darstellungen der Ecclesia, der Synagoge, Simsons mit den Türen von Gaza und des vom Walfisch ausgespienen Jonas. Die Zwickel zwischen dem Vierpaß und dem Quadrat füllen: Abraham und Isaak auf dem Wege zum Opfer, die Aufrichtung der ehernen Schlange, Opfer des Melchisedek und Opfer Abels, Szenen also, die auf den Gottesdienst am Altar Bezug haben. Die obere und untere Zone schmücken Darstellungen der Passion. Oben: Kreuztragung, Kreuzigung, Frauen am Grabe; unten: Abendmahl, Pilatus und die Juden, Geisselung Christi.

Die Längs- und Schmalseiten (Abb. 25, 26, 27) enthalten emailliert die Darstellung des Martyriums der zwölf Apostel, vier auf jeder Längs-, zwei auf jeder Schmalseite (Inschriften s. Anhang IV, S. 58). Der Art des Emailles wegen trennt Falke (Schmelzarbeiten, S. 76 ff. und in Lehnert, Geschichte des Kunstgewerbes, Band I, S. 269) dieses Werk von den übrigen, von ihm unter dem Sammelnamen Godefroid de Claire zusammengefaßten Schmelzarbeiten des Maastales. Während bei der Godefroid-Gruppe die Figuren emailliert vor vergoldetem Grunde stehen, stehen sie hier teils graviert, teils emailliert vor einem mit blauem und grünem Emaille gefüllten Grunde. Dieselbe Technik zeigt an der Maas ein von Falke mit dem Staveloter Tragaltar zusammengebrachtes Triptychon des South-Kensington-Museums (abgeb. bei Falke-Frauberger, Schmelzarbeiten, Tafel 29)¹⁾ und der emaillierte Marcusschrein der Kirche N.-Dame in Huy.



Abb. 26. Tragaltar von Stavelot. Brüssel, Musée du Cinquantenaire



Abb. 27. Tragaltar von Stavelot. Brüssel, Musée du Cinquantenaire

¹⁾ Gewisser Verwandtschaften im Figurenstil wegen bringt Falke a. a. O. die Emaillearbeiten dieser beiden Werke mit den Miniaturen der Bibel von Floreffe (London, Brit. Mus. Add. Ms. 17737–38) zusammen und sieht darin eine Möglichkeit, beide Werke in die Namurer Gegend — die Praemonstratenserabtei Floreffe liegt in der Nähe von Namur — zu lokalisieren. Näher stehen indessen die Emailles des Staveloter Portatiles den Miniaturen eines wohl eher in die Lütticher Gegend zu lokalisierenden Psalterfragmentes des



Abb. 28. Matthäus.



Abb. 29. Marcus.



Abb. 30. Lucas.



Abb. 31. Johannes.

Vom Tragaltar in Stavelot

Die Eckfiguren der vier Evangelisten, auf die es in dieser Untersuchung über Goldschmiedeplastik des Maastales ankommt, zeigen eine enge Beziehung zu den Arbeiten Reiners und zu denen seines Schülers, des Hadelinusmeisters. Die Köpfe der Evangelisten – man vergl. etwa den des Matthäus (Abb. 28) oder den des Lukas (Abb. 30) mit dem des Kölner Kruzifixus (Abb. 12) – haben dieselbe Grundform wie die Reinerscher Gestalten: ein länglicher, an den Schläfen breiter Kopf mit mächtiger Stirn, unter der das Untergesicht wie ein weich gerundetes Dreieck hängt. Die Anordnung der Haare, die dem Schädel kappenartig anliegen, um Stirn und Schläfen in einem Wulst sich legen und weich in den Nacken herabfallen, entspricht der Gewohnheit Reiners und seiner Schule.

In der Gewandbehandlung ist die Übernahme einzelner Reinerscher, vom Hadelinusmeister weitergebildeter Motive deutlich. Die über dem rechten Knie herabfallende, den Unterschenkel begleitende Faltenpartie des Johannes (Abb. 25, rechts), die ähnlich bei dem vorderen Engel der Christustaufe des Lütticher Beckens (Abb. 1) und dem Hadelinus des Besuches in Stavelot (Abb. 17, rechts) sich fand; die Vorliebe für Zerrfalten auf Oberkörper und Beinen – man vergl. den Johannes auf Abb. 31 und den Remaculus des Besuches Hadelini in Stavelot (Abb. 17, rechts) –, der bei dem vorderen Engel der Christustaufe (Abb. 1) vorgebildete weiche Auffall des Gewandes auf den Füßen des Lukas auf Abb. 26, rechts; jenes dreieckige von Zerrfalten gebildete Motiv endlich, das den linken Unterschenkel des Markus (Abb. 26, links) und des Johannes (Abb. 27, links) wie ein Band fest umwindet, ähnlich wie bei dem Hadelinus des Quellwunders (Abb. 13, links) und der am Boden kauern den stummen Frau (Abb. 13, 2. Szene von links). Dieses letzte Motiv geht ebenso wie die Anordnung des Haupthaars über Reiner hinaus auf die Lütticher Elfenbeine des beginnenden 11. Jahrhunderts zurück (Matthäus und Lukas der Brüsseler Platte, Abb. 11).

Außer dieser mehr äußerlichen Übernahme des Kopftypes und gewisser Gewandmotive Reiners ist in der stilistischen Grundhaltung der Gestalten des Tragaltars das

Berliner Kupferstichkabinetts (Ms. 78 A 81), von dessen hervorragendstem Maler zwei Miniaturen (vielleicht weitere Fragmente derselben Handschrift) in der Lütticher Universitätsbibliothek (aus der Sammlung Wittert) sich befinden (diese Lütticher Miniaturen publiziert von Laurent et Brassine, *Etude critique de deux miniatures de la collection Wittert.* = Bull. d. l. soc. d'art et d'histoire du Diocèse de Liège, t. XX (1913), S. 1 ff.).

Nachleben Reinerscher Tradition gleicherweise spürbar. Die Verwendung der Evangelisten als Träger des Portalstiles, an der Stelle also, wo sonst ornamentale Tierklauen angebracht zu sein pflegen, entspricht der unarchitektonischen Gesinnung Reiners. Wie bei dem Lütticher Taufbecken so tragen auch hier nicht architektonische oder ornamentale Füße das kultische Gerät, sondern bewegungsreiche Figuren lebendiger Wesen. Überall dringt bei Reiner und seiner Schule die auf nachkarolingisch-ottonischer Tradition beruhende Freude am Lebendigen und an der figürlichen Plastik durch. Bezeichnend für das Nachleben dieser bei Reiner ausgesprochenen Gesinnung ist es, daß diese Evangelisten nicht karyatidenhaft ausgebildet sind, sondern so, daß ihre Funktion – stärker noch als bei den Rindern des Lütticher Taufbeckens – Träger des Tragaltars zu sein, nicht deutlich wird. In dem späteren, ebenfalls der Maasschule angehörenden Kreuzfuß von St. Omer wird dieses Motiv noch einmal aufgegriffen. In der Variation der Beteiligung der Evangelisten des Tragaltars an ihrer heiligen Arbeit drückt sich dieses Nachleben Reinerscher Tradition besonders deutlich aus. Es äußert sich in jener Freude an der lebendigen Schilderung, an dem fast psychologischen Reichtum des Ausdrucks in Bewegung und Kopfhaltung, die der Kunst jenes Meisters eigen ist. Marcus (Abb. 29) hält im Schreiben inne und wendet, einer gewohnten Form der Inspiration durch das Symbol nachgebildet, seinen Kopf lebhaft nach oben, aufmerksam auf die göttliche Eingebung lauschend. Johannes (Abb. 31), mit zurückgestelltem rechten Bein bequem sitzend ist, den Kopf auf die linke Hand gestützt, über dem Schreiben in fast träumerisches Nachsinnen versunken. Es sieht so aus, als ließe ein plötzlich auftauchender Gedanke Lukas (Abb. 30) während des Eintauchens vom Buche aufblicken. Matthäus (Abb. 28) erscheint, mit gespanntem Rücken und heftig vorgestrecktem Kopf auf das Pult gebeugt, mit der Faust das schwere Schreibgerät führend, ganz auf das Schreiben konzentrierte Energie. Zwar empfindet man in dieser Freude an der variierten Schilderung und in der Charakterisierung der Evangelisten durch ihre Beteiligung an der heiligen Arbeit ein Nachleben des erzählerischen Momentes im Stile Reiners und der ottonischen Kunst; es fehlt ihnen jedoch jene andächtige Verhaltenheit und das Behutsame der Darstellungen dieses Meisters. Ihr Ausdruck ist gespannter, ihre Bewegungen sind heftiger, nicht so weich und fast zart wie bei den Gestalten Reiners. Sie wirken romanischer, der Klassizismus der durch die starke Gebundenheit an die nachkarolingisch-ottonische Tradition in der Kunst Reiners lebt, ist hier weniger wirksam. Die Formbehandlung unterstützt diesen Eindruck. Wohl erscheinen eine Reihe von Motiven der Gewandanordnung von Reiner und von den ottonischen Elfenbeinen der Lütticher Schule übernommen, aber diese Motive verselbständigen sich stärker (vgl. Johannes auf Abb. 25, rechts und Matthäus auf Abb. 27, rechts), sie sind weniger eingeordnet in einen einheitlichen Fluß des Gewandes, der durch die Bewegung des darunterliegenden Körpers bedingt ist. Die Bildung der Falten, selbst stofflich gemeinter Motive wie die des Gewandfalles über dem rechten Bein des Lukas (Abb. 26, rechts), ist hart und unstofflich, die von Reiner überkommenen Motive werden stärker zum System. Damit stimmt zusammen, daß Körper und Gewand kaum voneinander sich lösen und daß Pult und Figur aneinander zu kleben scheinen. Die Evangelisten des Tragaltars wirken daher trotz der reichen Variation ihres Ausdruckes „steinerne“, weniger organisch als die Gestalten Reiners, ja – in der Vorderansicht – trotz ihrer Bewegtheit fast blockhaft gebunden. Dennoch sind sie, nicht nur ihrer Qualität wegen von ganz



Abb. 32. Prudentia.
Frankfurt a. M.,
Liebig-Haus

anderer Art als die Nebenmeisterreliefs des Hadelinusschreines. Die durch Reiner vermittelte Tradition ist selbst in dieser romanischen Umbildung noch zu sehr lebendig.

Von derselben Hand wie die Evangelistenfiguren des Staveloter Tragaltars ist eine kleine Bronzestatue der Prudentia (Abb. 32)¹⁾ im Liebighaus zu Frankfurt a. M. Eine in ihrer Echtheit nicht unbedingt gesicherte Replik davon bewahrt der Louvre²⁾. In ihr ist dieselbe Verbindung von einer an Reiner erinnernden reichen Bewegung und einer romanisch, fast blockhaft zusammengenommenen Form, dasselbe Nachleben freier und stofflicher Gewandmotive Reinerscher Kunst und deren harte und unstoffliche Umbildung wie in den Gestalten des Tragaltars. An Einzelheiten ist am auffallendsten die Übereinstimmung ihres Kopfes mit dem des Matthäus (Abb. 28). Es ist dasselbe dreieckige Untergesicht unter einer kräftigen Stirn, ähnlich gebildete großblickende Augen, gleiche Bildung von Nase und Mund. Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß die Rhautennetz-Ornamentierung des Haubenrandes und der Borte über dem Leib dieselbe ist, wie die der Borten der Evangelistenstatuetten. Im ganzen ist die Verwandtschaft so groß, daß man nicht einmal einen zeitlichen Unterschied zwischen beiden Werken annehmen kann.

Das Weihrauchfaß von Lille.

Dem Tragaltar von Stavelot und der Frankfurter Prudentia gesellt sich als drittes Werk dieser Gruppe jenes Weihrauchfaß des Liller Museums (Abb. 33–35), in dessen Inschrift (s. Anhang V, S. 58) ein Reinerus um würdige Bestattung bittet. Wie schon (s. S. 13) erwähnt, glaubte Destrée auf Grund dieser Inschrift das Weihrauchfaß Reiner von Huy selbst zuschreiben zu können. Schon Théodore (a. a. O.) und nach ihm Laurent (a. a. O.) zweifelten aus stilistischen Gründen diese Zuschreibung an und schon letzterer brachte das Liller Weihrauchfaß mit dem Tragaltar von Stavelot zusammen. Die Inschrift gibt außer dem Namen Reiner keine weitere Stütze für die Meisteridentität dieses Stückes mit dem Taufbecken von St. Barthélémy, geht doch nicht einmal aus ihr hervor, ob dieser in ihr genannte Reiner der Künstler oder nur der Besteller des Weihrauchfasses war.

Es handelt sich um ein durchbrochenes, annähernd kugelförmiges Weihrauchfaß in Bronzeguß mit Sechspfuß und bekrönendem Aufbau. Die Halbkugel der Kapsel und des Deckels ist durch drei halbkreisförmig geführte Bänder in drei schildförmige Abschnitte zerlegt, die mit gegenständigen, teils mit den Köpfen, teils mit den Rücken einander zugewandten Tieren in von der Mitte des Feldes aufwachsenden, nach den Seiten sich symmetrisch entwickelnden Ranken gefüllt sind. Die Zwickel zwischen den Schilden – und bei der Kapsel dem Fuß, bei dem Deckel dem bekrönenden Aufbau – füllt baumähnliches Blattornament. Den Rand des Deckels und den der Kapsel umzieht ein bandförmiger Streifen, auf dem die Inschrift angebracht ist. Auf diesem Streifen sitzen am Zusammenlauf der Halbkreisbänder die Kettenhalter in Form von stilisierten Tierköpfen. Den Aufsatz bilden die drei dem Scheitel der halbkreisförmig geführten Bänder aufsitzenden Hebräer zu seiten einer dreieckigen fensterartig durchbrochenen Estrade, auf der auf einem niedrigen Kastenschemel mit Fensterdurchbrechung der Engel sitzt, der zu ihnen in den feurigen Ofen hinabstieg (seine Flügel sind heute abgebrochen).

¹⁾ Die Aushöhlung auf ihrer Rückseite und die dort angebrachte Platte mit Nagellöchern lassen auf eine den Evangelisten ähnliche Anbringung an einem Tragaltar schließen.

²⁾ Für dieses damals allein bekannte Louvre-Exemplar stellte schon Comte Jos. de Borchgrave d'Altena (*Une statuette mosane au Musée du Louvre. Chronique Archéologique du Pays de Liège*, 1924, S. 12 ff., später abgedruckt in: Borchgrave d'Altena, *Sculptures conservées au Pays Mosan, Verviers* 1926), die Verwandtschaft mit den Evangelisten des Staveloter Portatiles fest.



Abb. 33.



Abb. 34.

Weihrauchfaß. Lille, Palais des Beaux-Arts

Die einfache gedrückte Kugelform des Weihrauchfasses — sie erinnert an hochromanische Schreinknäufe — entspricht in ihrer Kompaktheit und Schwere romanischem Formgefühl. Das die Kugel fest umbindende doppelte Inschriftband — das Ornament scheint über und unter ihm hervorzquellen — mit den kräftigen, an Eckköpfe romanischer Taufsteine erinnernden Kettenhaltern betont ebenso wie die gedrückt halbkreisförmigen Schilde mit ihrer saftigen, stark plastischen Füllung die Horizontale und verstärkt den Eindruck des Schweren und Kompakten. Ohne Rücksicht auf die Kugelform zerlegen die vertikalen Kreisbänder die beiden Kessel in einzelne, durch die Antithese der Tiere in sich zentrierte Schildfelder. Der so angedeutete unarchitektonische Charakter des Werkes kommt in der Anbringung des bekrönenden Aufbaues deutlich zum Ausdruck. Die Gestalten der drei Hebräer und des Engels auf Estrade und Schemel sitzen durch die schildbegrenzenden Bänder kaum vorbereitet, zierlich und wie aufgeheftet der in die Breite schwellenden Kugel des Weihrauchfasses auf.

In den Gestalten der Hebräer offenbart sich eine Freude an reichen Bewegungen, an Drehungen des Körpers in Hüfte und Schultern, die an Reiner und weiter zurück an die Lütticher Elfenbeine um 1000 erinnert. Schon Laurent¹⁾ machte auf die Verwandtschaft dieser Figuren und ihrer Bewegungen mit Gestalten der Terra und des Oceanus auf ottonischen Elfenbeinen aufmerksam. Und in der Tat, vergleicht man etwa den Ananias (Abb. 35, vorn) mit der Terra der Tongerner Platte (Abb. 10), so könnte man sich wohl denken, daß die Bewegung der übereinandergeschlagenen Beine auf solche ottonischen Anregungen zurückginge. Und die Erfindung des Künstlers selbst, auf den Scheitel eines Weihrauchfasses

¹⁾ a. a. O. (Bull. mon. 1924), S. 346.



Abb. 35. Weihrauchfaß. Lille, Palais des Beaux-Arts

die Jünglinge im feurigen Ofen zu setzen, so daß sie während der kultischen Handlung des Räucherns im Weihrauch wie in dem Rauch des feurigen Ofens erscheinen, entspricht der illustrativen, erzählenden Art Reiners und der ottonischer Elfenbeine. Dieses kultische Gerät ist nicht wie das typisch romanische Weihrauchfaß des Trierer Domschatzes architektonisch mit Türmen, Dächern und Giebeln geschmückt, sondern mit einer fast szenischen Gruppe, und zwar so, daß deren eigentlicher Sinn erst bei dem Akt des Räucherns deutlich wird. Dadurch aber, daß die drei Hebräer einzeln und isoliert, durch Blick und Bewegungen nur wenig zueinander in Beziehung gebracht, jeder zu einer Seite der dreieckigen Estrade sitzen, auf der ruhig und feierlich, den Blick geradeaus gerichtet, der Engel thronet, wird der im Thema deutlich spürbare erzählerische Charakter der Gruppe verunklärt. Sie wirkt vielmehr — und darin äußert sich das Romanische dieses Werkes — wie ein der Kugel aufgesetztes, freilich reich bewegtes figürliches Ornament. Wäre durch die Beischriften der Sinn dieser Gestalten nicht festgelegt, so würde ihre szenische Zusammengehörigkeit kaum

deutlich werden. Dieser romanischen Gestaltung eines ganz im Sinne der Tradition empfundenen Themas entspricht die Bildung der einzelnen Figuren. Wohl empfindet man in ihnen die Nachwirkung Reiners, wohl empfindet man, daß hier traditionelle Motive einer reichen und freien körperlichen Bewegung zugrunde liegen, durch deren Umstilisierung jedoch ist man nicht, wie bei den Figuren Reiners, versucht, diese Bewegungen menschlich, als Ausdruck eines Gefühles oder einer inneren Haltung der Gestalten zu interpretieren. Dieser Eindruck beruht wesentlich darauf, daß Körper und Gewand sich nicht voneinander lösen und daß einzelne Gewandmotive sich stärker isolieren als bei Reiner, und wird verstärkt durch die unstoffliche Bildung der Falten.

Wie sehr sich all dies mit dem berührt, was als bezeichnend für die Evangelisten des Staveloter Tragaltars und die Statuette der Prudentia hervorgehoben wurde, braucht nicht betont zu werden. Vergleicht man letztere (Abb. 32) mit dem Engel des Liller Weihrauchfass (Abb. 34), so wird die Verwandtschaft dieser Werke ganz offenbar. Es ist eine auffallend ähnliche, fast blockhaft zusammengekommene Form, aus der die einzelnen Glieder, selbst die Hände, nur wenig sich lösen. Verwandt ist die Bildung der Zerrfalten zwischen den Beinen, sind — so viel sich aus dem recht abgeschliffenen Köpfchen des Liller Engels erkennen läßt — die Köpfe (man vgl. auch den Kopf des Liller Engels auf Abb. 33 mit dem des Matthäus auf Abb. 27, rechts). Schließlich ist die Ornamentierung der Borte am Gewande des Engels die gleiche wie die des Haubenrandes der Prudentia. Nach all dem erscheint es kaum zweifelhaft, daß auch das Liller Weihrauchfaß ein Werk des Meisters des Staveloter Tragaltars ist. Nur wird es einer größeren Versteifung des Formalen wegen — Tragaltar und Prudentia sind der Reinerschen Tradition noch näher — später sein als diese Werke.



Abb. 36. Servatiusschrein. Maastricht, Servatiuskirche

Für die genauere zeitliche Ansetzung der Arbeiten dieses Meisters ist durch die Beziehung zu den Hauptmeisterreliefs des Hadelinusschreines ein terminus post quem gegeben. Das früheste Werk, der Tragaltar von Stavelot, kann daher kaum vor 1150 entstanden sein¹⁾. Ein terminus ante quem scheint gegeben mit dem Tod des Abtes Wibald von Stavelot im Jahre 1158²⁾. Die Entstehungszeit des Weihrauchfasses in Lille fiel dann in die sechziger Jahre. Diese Ansetzung findet eine Stütze in der Verwandtschaft des die Schildfelder füllenden Ornamentes mit Kapitellen einer Werkstatt, die im Westwerk von St. Servatius und im Chor der Liebfrauenkirche zu Maastricht in den sechziger und siebenziger Jahren arbeitet³⁾.

Arbeiten am Servatiusschrein⁴⁾.

Der Schrein des Heiligen Servatius (Abb. 36–41) in der St. Servatiuskirche zu Maastricht ist ein hausförmiger Schrein der an der Maas üblichen Form ohne profilierten Sockel und ohne Vorkragung des Daches. Sein Figurenschmuck ist getrieben. Die Längsseiten enthalten die Sitzfiguren der zwölf Apostel. Von den Giebelseiten ist auf der einen

¹⁾ Auch Falke datiert dieses Werk um 1150 (siehe Unterschrift von Tafel 78 der „Schmelzarbeiten“).

²⁾ Aus historischen Quellen (Briefwechsel mit „aurifaber G.“) und durch Kunstwerke (Staveloter Retabel) ist dieser Abt als großzügiger Förderer der Goldschmiedekunst bekannt. Es ist daher anzunehmen, daß auch das Staveloter Portatile noch von ihm bestellt ist.

³⁾ Dort findet sich eine ganz ähnliche Anordnung gegenständiger Tiere in einer von der Mitte des Feldes nach den Seiten symmetrisch sich rollenden Doppelranke. Wie bei dem Liller Weihrauchfaß beißen die hier mit dem Hinterteil — wie auch einige Bestien des Weihrauchfasses — einander zugekehrten Tiere in die sie umkreisenden Ranken.

⁴⁾ Vgl. Fr. Bock et M. Willemsen: *Antiquités sacrées conservées dans les anciennes églises collégiales de St. Servais et de Notre Dame à Maastricht* (Maastricht 1873).

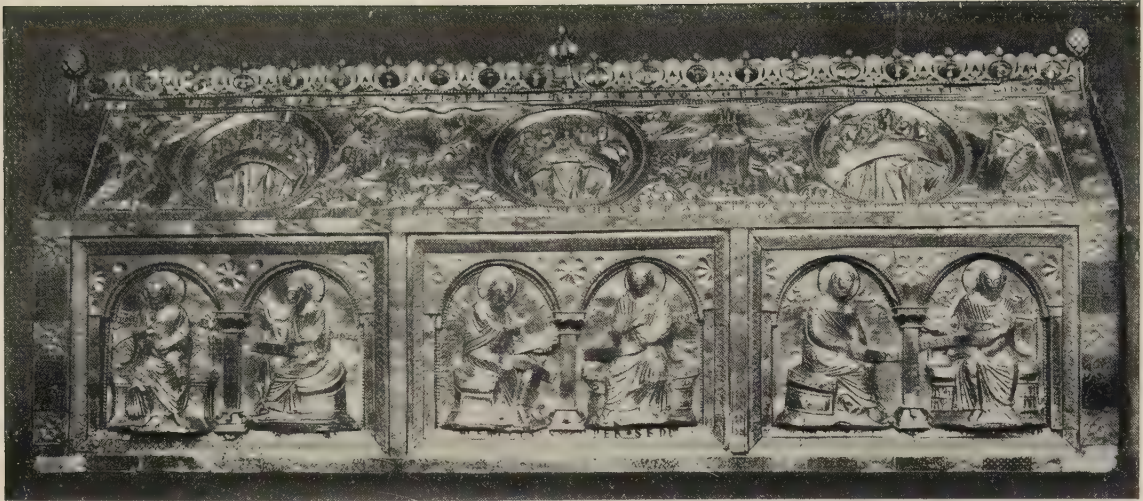


Abb. 37. Servatiuskirche. Maastricht, Servatiuskirche. Längsseite

der thronende Christus mit Weltkugel und Buch (Abb. 38), auf der anderen der Titelheilige stehend zwischen zwei Engeln (Abb. 39) dargestellt. Auf jeder der Dachflächen sind drei Rundmedaillons angebracht, in denen, ein breites Spruchband haltend, je eine Gruppe von Auserwählten oder Verdammten erscheint. Die freie Fläche zwischen den Medaillons und der Rahmung der Dachfelder füllen Szenen des Jüngsten Gerichts.

Eine flächige mit Ornamentplatten besetzte, dreifach untergeteilte Rahmung zerlegt jede Längsseite in drei Felder. Jedes dieser Felder, noch einmal gerahmt durch eine dem Hadelinusschrein entsprechende Kastenrahmung mit stanzornament-besetzter Schräge, enthält unter einer doppelten, auf einem Pilaster ruhenden Bogenstellung mit großflächigen Zwickeln mit Ranken in Braunfirnis und Muldenverzierung die Sitzfiguren von je zwei Aposteln. Durch die flächenbetonende Rahmung, die großen Zwickel der nicht sehr steilen Arkaden, die Pilaster an Stelle von Säulen, bleibt alles, was an architektonischem Detail gegeben wird, in der Fläche. Daher wirken die Längsseiten des Schreines unarchitektonisch, noch stärker wie die des Hadelinusschreines als eine Art Bilderwand. Dieses unarchitektonischen Charakters wegen, der durch das Fehlen eines profilierten Sockels und einer Dachvorkragung noch verstärkt wird, gehört dieses Werk durchaus in die Gruppe der Maasschreine. Die dreigeteilte Rahmung der Längsseiten kommt ebenso wie die Rundmedaillons auf den Dachflächen bei den urkundlich für Godefroid de Claire gesicherten Schreinen des Heiligen Mangold und des Heiligen Domitian in Huy vor, die pilastergetragene Arkatur mit den großflächigen Zwickeln erinnert an das Armreliquiar Karls des Großen. Schließlich weisen noch einige technische Eigentümlichkeiten, die Vorliebe für Braunfirnisornament und für Platten mit vergoldeter Muldenverzierung auf die Zugehörigkeit des Servatiusschreines zu den Goldschmiedearbeiten des Maastales hin. Freilich, der Stil der meisten Figuren mit ihren kugeligen Köpfen (Abb. 37) und den dünnen, zeichnerischen, an Gravur erinnernden Falten ist ein anderer als der eigentlicher Maasschulwerke. Er ist nur der Maastrichter Gruppe dieser Schule eigen. Die ausführliche Behandlung dieser Gruppe und die genauere Herleitung ihres Stiles sei einer späteren Untersuchung vorbehalten. Uns interessieren in dem Zusammenhang dieser Arbeit nur fünf Figuren, die Apostel Paulus, Jakobus, Johannes und Bartholomäus (Abb. 40 und 41) und die Gestalt des thronenden Christus (Abb. 38), Figuren, die ihrem Stil nach aus der Maestrichter Gruppe herausfallen, jedoch deutlich der Nachfolge Reiners von Huy zugehören.



Abb. 38. Servatiusschrein. Hintere Schmalseite



Abb. 39. Servatiusschrein. Vordere Schmalseite

Auf Reiner und seine Schule weisen zunächst die Kopftypen. Der Kopf des Jakobus (Abb. 41, rechts) ist dem des Hadelinus der Schülerempfangsszene (Abb. 16, rechts) und besonders dem des vorderen aus der Gruppe der Andächtigen der Stummenheilung (Abb. 13, zweites Relief von links) recht verwandt. Die langbärtigen Gesichter des Bartholomäus (Abb. 40, rechts) und des Paulus (Abb. 41, links) erinnern auffallend an die Köpfe derselben Heiligen auf dem Lütticher Kreuztriptychon (Abb. 20), der des Johannes an den des Lukas des Staveloter Altars (Abb. 30). Im Verhältnis von Körper und Gewand, in der Führung der Falten ist die Wirkung Reiners ebenso sichtbar. Es sind wenige, weit ausholende große Falten, die dem Körper und seiner Bewegung angepaßt sind. Ihnen fehlt das Ornamentale und die spielerische Eigenlebensigkeit der Falten des „Maastrichter Meisters“. Der durch Reiner vermittelten Tradition entspricht die Vorliebe für Zerrfalten, entspricht der weiche Auffall des Gewandes über den Füßen etwa des Bartholomäus (Abb. 40, rechts). Von Einzelmotiven findet sich die den rechten Unterschenkel Christi (Abb. 38) umbindende Faltenpartie ähnlich bei dem linken Engel des Kreuztriptychons (Abb. 20) und dem knienden Hadelinus der Quellwunderszene (Abb. 13, links).

Außer dieser mehr äußerlichen Verwandtschaft empfindet man in der inneren Haltung der Gestalten die Nachwirkung Reinerscher Kunst ebenso stark. Durch die Bewe-



Abb. 40. Servatiusschrein. Die Apostel Johannes und Bartholomäus (nach Gipsabguß)



Abb. 41. Servatiusschrein. Die Apostel Paulus und Jakobus (nach Gipsabguß)

gung der Apostel und durch ihre Zuwendung ist jedes Apostelpaar zu einer fast szenischen Gruppe diskutierender Heiliger zusammengenommen. Am reinsten ist dieses Zwiegespräch bei Paulus und Jakobus verwirklicht (Abb. 41). Paulus redet lebhaft auf seinen Genossen ein. Alle Bewegung geht auf Jakobus zu. Der Fluß der Falten folgt dieser Bewegung und unterstützt den Eindruck eindringlicher Rede. Jakobus weicht in leiser Abwehr zurück. Der Gestus der erhobenen Hand, die Haltung des Körpers, die zurückweichenden Falten drücken alle das gleiche aus: leise Abwehr und Zurückhaltung. Bei Johannes und Bartholomäus (Abb. 40) — das Zwiegespräch ist hier nicht von solcher Erregtheit — scheint wieder der linke Apostel der Redende zu sein. Von allen Gestalten der zusammengekommenste, legt Johannes wie betuernd die rechte Hand vor die Brust. Die Falten seines Gewandes — die S-förmige Faltschlinge über den Beinen ist für den Eindruck bestimmend — sind so geführt, daß auch in ihnen das Zusammengenommene der Gestalt deutlich sich ausdrückt. Bartholomäus sitzt lebhafter. Es sieht so aus, als warte er darauf, Einspruch zu erheben. Dieser Eindruck beruht, wie bei allen Gestalten, ebenso auf der Führung der Falten wie auf dem Gestus der Hände. Bei ihm ist durch den Kontrast der an sich haltenden rechten Hand — sie greift in den Mantel — und der Lebhaftigkeit des Sitzens, mit der die energische Bewegung der Falten zwischen den Beinen zusammenhängt, dieses „auf dem Sprung sein“ veranschaulicht. Es äußert sich darin ein fast psychologischer Zug und ein inniges Verständnis für den Ausdrucksgehalt der Bewegungen und der dem Körper folgenden Falten des Gewandes, zugleich auch eine Fähigkeit zu variieren: nicht nur in Bewegungen und Gesten, sondern auch in den Köpfen, man vergl. etwa den Kopf des Paulus mit dem des Bartholomäus, denen beiden ein gleicher Grundtyp zugrunde liegt. Diesem psychologisch-erzählenden Moment und der Fähigkeit, lebendig zu variieren verbindet sich, ebenfalls auf Reiner und auf nachkarolingisch-ottonische Kunst zurückgehend, der unarchitektonische Charakter der Bewegungen. Ebenso wie bei dem Künstler des Lütticher Taufbeckens bewegen sich die Gestalten dieses Meisters beinahe wie Freiplastiken ohne Rücksicht auf den Reliefgrund und die die Felder teilende Architektur. Bezeichnend ist die bei Reiner und seiner Nachfolge so beliebte Drehung des Oberkörpers in Hüfte und Schulter bei annähernd frontal gestelltem Unterkörper. Diese Freiheit und das architektonisch Ungebundene der Bewegungen unterstützt den Eindruck der Erzählung und die menschliche Wirkung der Gestalten.

Bei der so starken Wirksamkeit der ottonischen Tradition in diesem Werk ist es die Frage, wie weit man hier von romanisch reden kann. Es fehlt das Architektonische, es fehlt jene blockhaft gebundene Form der Statuetten des Meisters des Staveloter Tragaltars. Dennoch wirken die Figuren dieses Meisters „romanischer“ als die Werke Reiners. Das mag daran liegen, daß ihnen, obwohl in den Köpfen noch ein Anflug davon spürbar ist, die andächtige Verhaltnenheit Reinerscher Gestalten fehlt. Dagegen kommt in ihren Bewegungen, besonders der Beine und der durch sie bedingten Faltenzüge, eine Heftigkeit und eine gewisse Erregtheit zum Ausdruck, die sie von dem nachkarolingisch-ottonischen Klassizismus der Kunst Reiners trennt, für manche romanische Werke, die Bamberger Georgenchorschränken und das Tympanon von Vézelay aber ganz bestimmend ist. Denkt man freilich an solche Werke und vergleicht sie mit diesen Gestalten des Servatiuschreines, so empfindet man wieder, wie sehr doch die ottonische Tradition in diesem Werke überwiegt. Dasselbe gilt für die Gewandbehandlung. Am romanischsten wirkt die — vielleicht nicht ganz eigenhändige (der Kopf ist überdies eine Ergänzung wohl des 14. Jahrhunderts) — Gestalt des Christus (Abb. 38). Stärker als bei den übrigen Gestalten des Meisters neigt die Führung der Falten seines Gewandes, unter Anregung vielleicht des führenden „Maastrichter Meisters“, zur ornamentalen Stilisierung und Isolierung einzelner Motive:

der von der linken zur rechten Hüfte und zum rechten Fuß das ganze Bein umschreibenden Faltenpartie etwa oder auch der Mantelpartie des Oberkörpers. Weniger als bei den Gestalten Reiners, weniger sogar als bei den Aposteln löst das Gewand sich vom Körper. Dennoch ist auch hier die Tradition stets deutlich zu spüren. Auch gegenüber den Figuren des anderen, des eigentlichen Maastrichter Meisters an diesem Schrein wird der im Grunde unromanische Charakter dieser Gestalten deutlich. Größere Ornamentalität der Falten, stärkere Rücksichtnahme der Bewegungen auf den Reliefgrund, stärkere Isolierung der Einzelfigur bewirken den mehr romanischen Eindruck der Figuren des Maastrichter Meisters. Obschon sie in ihrer Qualität geringer sind als die des „Paulusmeisters“, scheinen diese Gestalten fortschrittlicher im Sinne romanischer Kunst. Ausführlich auf den Stil dieses Meisters einzugehen, liegt, wie schon gesagt wurde, nicht im Rahmen dieser Arbeit. Nur so viel sei angedeutet, daß dieser fortschrittlichere Charakter seiner Arbeiten durch zweierlei bedingt zu sein scheint. Einmal durch eine rückgreifende Anlehnung an die Eilbertus-Werkstatt — man mag etwa an die gravierten Darstellungen der Oberseite des Tragaltars aus dem Welfenschatz (abgeb. bei Falke, Tafel 17) denken —, die ja auch auf den Stil des Nebenmeisters des Hadelinusschreines (vergl. S. 25 ff.) fördernd eingewirkt hat; und dann durch einen Einfluß der Chartreser Großplastik, wie er in der Stirnseite mit dem Heiligen Servatius deutlich wird.

Durch diese Anlehnung an Plastik des Chartreser Kreises¹⁾ ist ein Anhaltspunkt für die Datierung des Schreines gegeben. Vor den fünfziger Jahren kann er nicht entstanden sein. Doch macht die Ähnlichkeit des Rankenornamentes einiger Braunfirnisplatten auf der oberen und unteren Rahmenleiste der Längsseiten (Abb. 37) mit dem der Rahmung der Hadelinusschreinseiten (Abb. 16) eine Ansetzung später als 1160 — Falke datiert den Servatiusschrein um 1165 — unwahrscheinlich.

Das Koblenzer Retabel.

Den Arbeiten des „Paulusmeisters“ am Servatiusschrein schließen sich die Reliefs des Retabels von St. Castor in Koblenz an, das heute im Cluny-Museum zu Paris sich befindet.

Es handelt sich um einen langgestreckten Altaraufsatz (Abb. 42) mit halbkreisförmig überhöhtem Mittelteil mit der Darstellung des Pfingstwunders. Eine schwere Rahmung aus mit graviertem Rankenornament besetzter Platte und mit einem gestanzten Palmettenfries geschmückter Schräge umzieht das Ganze. Über einem flachgeschwungenen Segmentbogen mit Steinen, Filigranwerk und Emailleplatte, der oben und unten von einer Reihe lockenartig stilisierter Wölkchen begleitet wird, erscheint in der Überhöhung des Mittelteiles die Halbfigur des segnenden Christus²⁾. In dem rechteckigen Unterteil sitzen, wie Christus

¹⁾ Innerhalb der belgischen Großplastik ist ein Einwirken des Chartreser Kreises in der Portalplastik der Kathedrale von Tournai nachweisbar. In ihr mischen sich St.-Deniser Einflüsse mit solchen aus Westfrankreich. Auch in der Kapitellplastik der Kathedrale sind Anregungen dieser französischen Kunstkreise wirksam, obwohl in ihr die heimische Tradition (Buchmalerei) stärker zum Durchbruch zu kommen scheint.

²⁾ Die Anwesenheit Christi bei der Ausgießung des Heiligen Geistes ist ikonographisch ungewöhnlich. Nach Kuenstle (Ikonographie der christlichen Kunst, Band I, Freiburg 1928, S. 519 ff.) kommt eine solche Darstellung plastisch nur in dem Tympanon der Kathedrale von Vézelay vor und geht dort auf die Miniatur eines Lektionars von Cluny (Bibl. nat. Ms. lat. 2246) aus dem frühen 12. Jahrhundert zurück. Wie bei der Darstellung in Vézelay fehlt auch hier die Taube des Heiligen Geistes. Daß sie, wie Braun (Der christliche Altar, München 1924, Band II, S. 291) annimmt, auf der Mittelsäule unter Christus gesessen habe, ist darum unwahrscheinlich, weil einmal der dem Kämpfer der Säule aufsitzende Pinienzapfen mit Blattkranz (Abb. 44 u. 47) sicherlich aus der Zeit des Retabels stammt, und zweitens weil sie einen Teil der Braunfirnisinschrift verdeckt haben würde, die unter der unteren Wolkenreihe angebracht ist (für die Inschrift vgl. Anhang VI, S. 58).



Abb. 42. Retabel aus St. Castor in Koblenz. Paris, Musée Cluny

aus vergoldetem Silberblech sehr hoch getrieben, die Figuren der zwölf Apostel, durch schlanke Säulen vor einem Braunfirnisstreifen in sechs Gruppen geschieden, auf in ihrer Verzierung lebhaft variierten Kastenbänken. Aus dem Reliefgrund flach herausgetrieben schießen die Strahlen des Heiligen Geistes auf sie zu, züngeln über ihren großen emaille-geschmückten Nimben die heiligen Flammen empor.

Wie allen Arbeiten der Maasschule, so ist auch diesem Werk eine unarchitektonische Gesamtform eigen. Dadurch, daß die breite Rahmung das Ganze gleichmäßig umzieht, sondern sich halbkreisförmige Überhöhung und rechteckiges Unterteil nicht voneinander, wird die Bedeutung der Säulen zur dekorativen Felderteilung herabgedrückt. Diesem unarchitektonischen Gefühl entspricht der Segmentbogen unter der Gestalt Christi, der von keiner Säule getragen, rein dekorativ über die Fläche geführt ist. So ist der Eindruck trotz der Reliefhöhe der Figuren eher flächenhaft, fast wie der eines gerahmten Bildes und entspricht darin durchaus dem Hadelinusschrein. Mit diesem teilt es auch die Braunfirnisbänder hinter den Säulen und die Form der Kapitelle. Dennoch ist gerade in der Rahmung der Unterschied zu jenem Werk deutlich sichtbar. Bei dem Hadelinusschrein ist sie, der eleganten Schreinform entsprechend, schmal und fast leicht, während sie hier schwer und massig ist, darin an die Rahmung des Triptychons von Ste. Croix erinnernd, mit dem ihm ja auch der halbkreisförmige Aufsatz gemeinsam ist.

Wie in der Form des Retabels die enge Beziehung zu Werken Reiners und seiner Nachfolge deutlich war, steht auch der Stil der Figuren durchaus in derselben Tradition. In ihren Bewegungen und besonders in der Gewandbehandlung lehnen die Apostel des Altaraufsatzes sich eng an die Gestalten des Paulusmeisters an. Vergleicht man etwa den zweiten Apostel (Abb. 43, rechts) mit dem Paulus jenes Meisters (Abb. 41, links), so wird die Verwandtschaft ganz offenbar. Es ist dieselbe Art des Sitzens mit schräg gestelltem



Abb. 43. 1. Apostelpaar von links



Abb. 44. 2. Apostelpaar von links

Koblenzer Retabel



Abb. 45. 2. Apostelpaar von rechts



Abb. 46. 1. Apostelpaar von rechts

Koblenzer Retabel



Abb. 47. Koblenzer Retabel. Christus



Abb. 48. 3. Apostelpaar von links



Abb. 49. 3. Apostelpaar von rechts

Koblenzer Retabel

Unterschenkel und hochaufgerektem Oberkörper, wie sie ähnlich – wenn auch lebhafter bewegt – bei dem Bartholomäus des Servatiusschreines (Abb. 40, rechts) und dem dritten Apostel von rechts (Abb. 44, links) des Retabels sich findet. Dieses Motiv des Sitzens zeigt auch – und das ist bezeichnend für die Traditionsgebundenheit der Reinernachfolge – der Markus der Lütticher Elfenbeinplatte des 11. Jahrhunderts im Musée du Cinquantenaire. Der Mantel ist in übereinstimmender Weise um Unterkörper und linke Schulter drapiert,

die von der linken Hüfte zum rechten Unterschenkel schießenden Zerrfalten, der Faltenzug von der rechten Hüfte zum linken Arm und die Führung des Mantelsaumes sind sehr verwandt. Die Faltenschleife, die den linken Unterschenkel umschreibend zwischen den Beinen über das rechte Knie des Johannes des Servatiusschreines (Abb. 40, links) hochgeführt ist, um neben dem rechten Bein senkrecht herabzufallen, findet sich bei dem Apostel ganz links (Abb. 43, links), bei dem auch eine ähnliche in der Mitte eingedrückte Röhrenfalte sichtbar wird, wie sie am Untergewand der Paulusmeister-Figuren sich findet, und — im Gegensinn freilich — bei ähnlichem Sitz der Figur bei dem Apostel rechts von der Mittelsäule (Abb. 49, links). Die den Unterschenkel des zweiten Apostels links von der Mittelsäule umbindende, nahezu dreieckige Faltenpartie ist fast allen Werken der Reinerschule, dem Hadelinusschrein wie dem Lütticher Kreuztriptychon, dem Staveloter Altärchen und dem Christus des Servatiusschreines eigen und geht auf die Lütticher Elfenbeine des 11. Jahrhunderts zurück (Matthäus und Lukas der Brüsseler Platte, Abb. 11). Auch in den Kopftypen ist Verwandtes (Paulus und der dritte Apostel von links Abb. 44, links). Doch ähneln sie in ihrer gespannten Form, der stärkeren Isolierung der großblickenden Augen und der strengeren Durchziselierung der Haare wegen mehr noch denen der Evangelisten am Tragaltar von Stavelot. Man vergleiche hierzu die Köpfe der beiden Apostel links von der Mittelsäule (Abb. 48). Bei diesen Evangelisten kommt auch die in der Mitte eingedellte, senkrecht herabfallende Röhrenfalte vor, die auch beim Hadelinusmeister einmal andeutungsweise sich findet, hinter den Beinen des Hadelinus des Schülerempfanges (Abb. 16, rechts).

Aus diesen darum so ausführlichen Vergleichen, weil gezeigt werden sollte, wie sehr die ihrer Eigenart nach so verschiedenen Meister der Reinernachfolge durch die Gemeinsamkeit ihrer Tradition als Nachfolger Reiners miteinander verbunden sind, geht hervor, daß auch das Koblenzer Retabel durchaus in diese Stilgruppe gehört. Dennoch ist die eigene Note dieses Werkes ganz offenbar. Es entfernt sich von allen Werken der Reinernachfolge am stärksten von der Tradition. Das ist schon in der Komposition, der Zuordnung der Apostel zueinander, ersichtlich. Nur in der Zweiergruppe ganz rechts (Abb. 46) ist ein Zwiegespräch zwischen zwei Aposteln gegeben, die Andeutung eines szenischen Zusammenhanges, wie sie der Reinernachfolge, besonders dem Paulusmeister, entspricht. Alle anderen Figuren sitzen isoliert und vereinzelt. Wohl wenden einige von ihnen sich ihrem Nachbar zu, dieser Zuwendung aber antwortet selten eine Bewegung der Nachbarfigur. Die mitunter sehr heftigen und ausfahrenden Bewegungen erscheinen selten wie bei Reiner durch einen szenischen Zusammenhang bestimmt, sondern greifen spontan und fast ziellos aus dem Zentrum der Figur hinaus, ohne in einer anderen einen Widerhall zu finden. Sicherlich entspricht dieses Zusammen einzelner, mitunter (dritten Apostel von links, Abb. 44, links) leidenschaftlich bewegter Gestalten dem Thema des Zungenredens. Aber nicht das Thema allein ist dafür bestimmend, denn: sowohl das isolierende Moment, das in der Anordnung, als auch jene heftige Energie, die in den Bewegungen sich äußert, ist in der Einzelbehandlung gleicherweise sichtbar. Stärker als bei allen Werken der Reinernachfolge — mit Ausnahme vielleicht der Figuren des Meisters des Tragaltars von Stavelot — verselbständigen sich einzelne Faltenpartien, am deutlichsten bei dem Apostel ganz links (Abb. 43, links) und dem vierten Apostel von rechts (Abb. 45, links), gewinnen einzelne Falten Eigenleben. Durch das scharfe und gratige Absetzen einzelner Falten und durch ihre energische Führung bekommt das Gewand einen unstofflichen, nicht nur durch das Material und die Treibarbeit allein bedingten, metallischen Charakter, der dieses Werk wesentlich unterscheidet von den Reliefs des Paulusmeisters. Das Angespante aller Formen, ihre metallische Energie, bewirkt, daß die Bewegungen der Gestalten unfrei, oft fast krampfhaft wirken, obwohl die weiche Wohlbewegtheit des Paulusmeisters zugrunde liegt.

Der Behandlung des Gewandes entspricht die Bildung der Köpfe. Die Gesamtform, in der eine Erinnerung an Reiner und seine Schüler ganz unverkennbar nachlebt, ist weniger weich als bei all jenen Werken. Augen, Nase und Mund liegen, scharf und energisch gebildet, isoliert in diesem gespannten Gesicht, gegen das Haupthaar und Bart hart sich absetzen. Dadurch bekommt ein Kopf wie der des ersten Apostels von links (Abb. 43, links) jenes fast götzenhaft Glotzende, bekommt der Kopf des dritten Apostels von rechts (Abb. 45, rechts) jene der Erregtheit seiner Bewegung entsprechende Heftigkeit des Ausdrucks. Zu all diesen von der Reinerschen Tradition wegführenden Momenten kommt noch ein letztes hinzu, das den romanischen Charakter dieses Werkes wesentlich mitbestimmt: daß nämlich die Bezogenheit der meisten dieser Gestalten auf den Reliefgrund eine weit engere ist als bei den übrigen Werken der Reinernachfolge. Nur wenige dieser Figuren zeigen die für Reiner und seine Schule so typische Drehung der Oberkörper ins Dreiviertelprofil, zeigen das ausgesprochen Räumliche der Bewegungen. Meist sind sie, entweder frontal oder im Ganzprofil sitzend, dem Grund parallel entwickelt, die meisten Bewegungen neigen zur „Reliefbewegung“, wodurch eine gewisse architektonische Gebundenheit in das Relief kommt.

Bezeichnend aber ist — von diesem Gesichtspunkt aus gesehen — die Uneinheitlichkeit des Ganzen. Neben durchaus „romanisch“ wirkenden Gestalten wie dem ersten Apostel von links (Abb. 43, links) und dem dritten von rechts (Abb. 45, rechts), stehen solche, in denen die Reinersche Tradition deutlich zur Erscheinung kommt, wie besonders in der Gestalt ganz rechts (Abb. 46) in ihrer szenischen Verbundenheit mit dem Apostel neben ihr. Ebenso ist es mit der Behandlung im einzelnen. Auch dort gibt es ganz romanische Partien (besonders wieder bei dem Apostel ganz links), neben solchen, in denen die ottonische Tradition stärker sich äußert (am deutlichsten in den weich vom Körper sich lösenden Gewandfalten zwischen Bauch und Oberschenkel des vierten Apostels von links, Abb. 44, rechts). Dennoch läßt dieses einmal mehr Romanische, einmal mehr Ottonische, keine Aufteilung der Figuren an zwei Künstler zu. Denn die Mischung dieser Elemente ist fast bei jeder einzelnen Figur sichtbar.

Von allen Werken der Reinernachfolge das „Romanischste“, entfernt sich das Koblenzer Retabel am weitesten von der Reinerschen Tradition und es ist die Frage, ob dieser besondere Charakter nicht durch Beeinflussung von einem anderen Kunstkreis her zu erklären ist. Creutz (*Kunstgeschichte der edlen Metalle*, S. 167), bringt daher dieses Werk mit der Fritzlarer Nachfolge des Roger von Helmarshausen, besonders dem Fritzlarer Frontale, in Zusammenhang¹⁾. In der harten, scharfkantigen Art der Treibarbeit ist allerdings Verwandtes. Aber es fragt sich, ob man eine solche Ähnlichkeit im Sinne eines direkten Zusammenhanges dieser Werke auswerten kann. Vielmehr scheint mir die Beziehung zum weiteren Roger-Kreis auf eine andere Weise gegeben. Ähnlicher noch als dem Fritzlarer Frontale sind die Retabelfiguren den Gestalten der Nebenmeisterreliefs am Hadelinusschrein (vergl. Abb. 18). Die Köpfe sind in ihrer kompakten, oft kugeligen Gesamtform mit den weitaufgerissenen, fast glotzenden Augen und dem doppelten Bartansatz so verwandt, daß man an einen unmittelbaren Zusammenhang beider Werke denken muß. Ein solcher Zusammenhang würde auch die, anderen Werken der Reinernachfolge gegenüber, stärkere Bezogenheit der Retabelgestalten auf den Reliefgrund erklären. Die Verbindung des Nebenmeisters des Hadelinusschreines mit dem weiteren Roger-Kreis aber ist gegeben durch seine Beziehung zum Viktorschrein, zur Eilbertuswerkstatt²⁾.

¹⁾ Er geht soweit, das Koblenzer Retabel diesem Kunstkreis selbst zuzuschreiben und nur westlichen (mosanen) Einfluß anzunehmen. Für eine solche Annahme ist jedoch die Gebundenheit dieses Werkes an die Maasschule zu stark: nicht nur im Figurenstil, sondern auch in Tektonik und architektonischen Einzelheiten.

²⁾ Der Stil der Eilbertuswerkstatt ist ohne einen Einfluß Rogers von Helmarshausen oder seines Kreises kaum zu verstehen.

Wenn auch die fortschrittlichen Elemente im Figurenstil des Koblenzer Retabels durch eine Beziehung zum Nebenmeister des Hadelinusschreines verständlich werden könnten, so ändert das doch nichts an einer späten Ansetzung des Werkes, frühestens in die sechziger Jahre, setzt es doch die Arbeiten des „Paulusmeisters“ am Servatius-schrein voraus.

Zusammenfassung und Ausblick.

In der vorangehenden Untersuchung wurde der Versuch gemacht, eine Reihe von Werken der Goldschmiedeplastik des Maastales um das erste uns durch einen Künstlernamen bekannte niederlothringische Werk, um das Lütticher Taufbecken Reiners von Huy zu gruppieren. Die Bedeutung dieser Gruppe besteht darin, daß sie bis ins hohe 12. Jahrhundert hinein die ottonische Tradition bewahrt, und zwar in einem ganz bestimmten, durch die schöpferische Umbildung des von den Lütticher Elfenbeinen überkommenen ottonischen Erbes durch Reiner bedingten Sinne. Wie das Ottonische, ist auch der Stil Reiners ein Erzählungsstil, nicht ein kultisch-repräsentativer wie der des Hochromanischen. Er zeichnet sich aus durch eine Freude an der lebendigen Schilderung, die in einem Reichtum lebhaft variierten, schöner Bewegungen und einem innigen Verständnis für den menschlichen Körper und dessen Auseinandersetzung mit dem Gewand, im Sinne der vom Karolingischen herrührenden antikisierenden Tradition, sich äußert. Seine Darstellungen sind szenisch und darum nicht architektonisch gebaut wie solche hochromanischer Werke. Obwohl der Reliefgrund nicht mehr illusionistisch als Luft- oder freier Raum hinter den Figuren empfunden wird, sondern ganz handgreiflich als materielle Fläche erscheint, nehmen doch die Gestalten in ihrer Bewegung keine Rücksicht auf ihn. Die Bewegungen sind durch die Erzählung, nicht im Sinne von Reliefbewegungen durch eine architektonische Bezogenheit auf den Reliefgrund bestimmt. Dabei besteht das Neue, das Reiner bei allem Klassizismus seiner Formen gegenüber den Lütticher Elfenbeinen mit ihrer oft naiven Erzählung bringt, in einer Ernsthaftigkeit und einem Bemühen, der religiösen Bedeutsamkeit der Szenen in der Erzählung gerecht zu werden. Er hebt die Hauptfiguren stärker hervor und läßt die Nebenfiguren weiter zurückstehen. Bei seinem unmittelbaren Schüler, dem Hauptmeister des Hadelinusschreines, bilden die Nebenfiguren eine Folie hinter der Hauptfigur. Der Stil Reiners drängt zur Hervorhebung des Bedeutsamen in der Erzählung, ohne jedoch zum Kultisch-Repräsentativen zu kommen. Vielmehr bleibt die Erzählung stets intim und innig, keine Gestalt seiner Reliefs wendet sich agitatorisch dem Beschauer zu. Damit hängt zusammen eine andachtsvolle Haltung seiner Gestalten, die stets innerhalb der Szene bleibt. In der Variation der Figuren in Gesichtsausdruck, Bewegungen und Gestus lebt ein psychologischer Zug, der zusammen mit der lebendigen Bildung der Gestalten deren menschliche, personenhafte Wirkung bestimmt.

Diese personenhafte Wirkung der Figuren, deren räumlich reich verschobene Bewegtheit und deren Körperlichkeit, ihr fast psychologischer Ausdruck und der Drang zur Erzählung, zur Szene ist es, was bei den Schülern Reiners nachlebt. Bei der starken Wirksamkeit dieser traditionellen Momente findet dieser Stil von selbst nicht den Weg zu einer kultisch-monumentalen Form. Abgesehen vielleicht vom Koblenzer Retabel kann man keines dieser Werke im eigentlichen Sinne „romanisch“ nennen, obwohl einzelne Meister, der Meister des Tragaltars von Stavelot und der des Koblenzer Retabels, „romanischer“ sind als Reiner. Der „romanischere“ Charakter der Werke dieser Meister beruht, abgesehen von einer Dumpfheit des Ausdrucks, durch die schon die Gestalten Reiners dem Zeitgeist verpflichtet sind, auf einem Isolieren einzelner Teile aus dem Gesamtfluß der Bewegungen und des Gewandes und in der Komposition der einzelnen Figuren (Liller Weihrauchfaß)

und — beim Meister des Koblenzer Retabels — auf einer größeren Heftigkeit und Erregtheit des Ausdrucks sowohl, wie der Bewegungen und der formalen Bildung; nicht aber auf einer eigenen kultisch-repräsentativen Haltung. Es ist bezeichnend, daß der Meister des Triptychons von Ste. Croix, der einzige, der zu einem feierlich-kultischen Stil den Weg findet, diesen Stil unter Anlehnung an Byzantinisches, nicht an Hochromanisches ausbildet, durch eine zeremonielle Haltung seiner Gestalten, nicht durch architektonische Monumentalität. Das als menschliche Person Wesenlose und Ferne der romanischen Monumentalität ist dem Wesen der Reinernachfolge fremd und fast entgegengesetzt. Eine Monumentalität aus innerer Haltung, bei der das Personale und das Menschliche eine bedeutende Rolle spielt, wie die gotische, liegt dieser Gruppe näher. Es ist daher kein Wunder, daß man bei den Engeln der Christustaufe des Lütticher Beckens an die Engel neben Abraham am Reimser Christusportal erinnert wird. Daß es gerade solche gotischen Figuren sind, Figuren der Querschiffsfassade, ist wiederum bezeichnend und zeigt, wie bedeutungsvoll die Reinernachfolge für die weitere Entwicklung der mittelalterlichen Kunst ist. Denn diese Figuren stammen aus einer Werkstatt, bei der ein Einfluß deutscher Goldschmiedekunst offensichtlich ist und zwar von Werken des Kreises von Nikolaus von Verdun, der als lothringischer Künstler zu der Reinernachfolge und zu Werken, die mit ihr zusammenhängen, in enger Beziehung steht. Der Heribertschrein und der Kreuzfuß von St. Omer, die beide der Reinernachfolge engstens benachbart sind und die Gravuren, besonders der Maastrichter Werkstatt, mögen die Bindeglieder gewesen sein. Der Kreuzfuß von St. Omer und Figuren eines ihm verwandten, wenn auch weniger qualitätsvollen Kreuztriptychons der Collection Dutuit scheinen wiederum auf eine andere frühgotische Skulpturengruppe eingewirkt zu haben, Figuren in St.-Benoit-sur-Loire und St.-Pierre-le-Moûtier, die ihrerseits mit dem frühesten Reimser Figurenzyklus, mit den Gestalten des als Marienportal vermauerten Wandgrabes zusammenhängen.

Außer an diesem nach Frankreich führenden Weg wird die historische Bedeutung des Reinerkreises noch an einem anderen Wege deutlich: dem nach Sachsen. Schon Beenken¹⁾ hat die Beziehung der Halberstädter Chorschranken zum Heribertschrein, der ja der Reinernachfolge eng verbunden ist, nachgewiesen. Aber nicht nur die sächsische Großplastik verrät Beziehungen zum Reinerkreis; in der Kleinplastik ist sie ebenso deutlich. So steht etwa ein Leuchterfuß in Hildesheim mit den Arbeiten des Meisters des Staveloter Tragaltars in engstem Zusammenhang und in dem Hildesheimer Taufbecken lebt Erinnerung an Reiner und seine Nachfolge nach. Von diesem letzten Werk hängt, wie Hamann²⁾ nachgewiesen hat, die Plastik des Marburger Elisabethschreines ab, und es scheint, wie Deckert³⁾ annimmt, auch auf den Naumburger Meister eingewirkt zu haben. Die ausführliche Durchverfolgung dieser hier nur angedeuteten Nachwirkung des Reinerkreises sei einer späteren Untersuchung vorbehalten.

Die Karolingisch-Ottonische bewahrende Reinernachfolge ist also für die spätere mittelalterliche Kunst nach zwei Seiten hin von Bedeutung: für eine bestimmte Richtung innerhalb der französischen Gotik und für die deutsche Kunst des späten 12. und 13. Jahrhunderts. Sicherlich ist das Nachleben spätkarolingisch-ottonischen Erbes für die deutsche Kunst des Mittelalters überhaupt bezeichnend und es fragt sich, ob diese auf Intimität und Erzählung, auf Menschlichkeit und Freude am Lebendigen beruhende Richtung nicht als Unterstrom, manchmal reiner, manchmal mehr zurückgedämmt, durch das ganze Mittelalter hindurch im Norden sich hält, um dann in der nordischen Kunst des 15. Jahrhunderts rein zum Durchbruch zu kommen.

¹⁾ Schreine und Schranken (Jahrb. f. Kunstw. 1926, S. 65 ff.).

²⁾ Die Elisabethkirche und ihre künstlerische Nachfolge. Band II. Die Plastik. Marburg 1929, S. 7 ff.

³⁾ H. Deckert, Die Naumburger Domsulpturen (noch nicht veröffentlicht).

Anhang.

I. Quellen zum Lütticher Taufbecken.

In dem Aufsatz von Laurent: *La question des fonts etc.* (Bull. mon. 1924) sind alle über Reiner und das Lütticher Taufbecken bestehenden Quellen noch einmal zusammengetragen und kritisch untersucht. Nach seinen Ergebnissen kann an der Autorschaft Reiners und an der Datierung in die Zeit zwischen 1107 und 1118 nicht mehr gezweifelt werden. Auf einer Notiz bei Jean d'Outremeuse (*Ly Myreur des histours*, t. IV) fußend nahm frühere kunstgeschichtliche Forschung Lambertus Patras als den Künstler des Lütticher Taufbeckens an. Unterdessen — der erste Angreifer der Lambertus-Patras-These ist Godefroid Kurth in seinem Aufsatz: *Renier de Huy, auteur véritable des fonts baptismaux de St.-Barthélemy de Liège et le prétendu Lambert Patras* (Bull. de l'Académie royale de Belgique 1903, p. 519 ff.) — ist die historische Glaubwürdigkeit des Jean d'Outremeuse äußerst zweifelhaft geworden. Die Quellen, auf denen unsere heutige Kenntnis über das Lütticher Taufbecken beruht, seien hier im Auszug kurz wiedergegeben.

- a) *Chronicon rythmicon* des Jahres 1118 (Mon. germ. hist. SS. XII p. 412) unter der Jahreszahl 1118:

De abbate Hillino.
Obit abbas Hillinus nobilis
Mors illius, sors lacrimabilis
Dies illa fuit ecclesiae
Calamitatis et miseriae.

Darauf folgt:

De fontibus.
Fontes fecit opere fusili
Fussos arte vix comparabili.
Duodecim qui fontes sustinent
Boves typum gratiae continent.
Materia est de mysterio
Quod tractatur in baptisterio.
Hic baptizat Johannes Dominum;
Hic gentilem Petrus Cornelium;
Baptizatur Craton philosophus,
Ad Johannem confluit populus.
Hoc, quod fontes desuper operit,
Apostolos, prophetas exerit.

Diese Quelle später verwandt bei Gilles d'Orval (*Aegidii Aureaevallensis gesta episcoporum Leodensium* Mon. germ. hist. XXV p. 1—129).

Also Hellinus der Besteller, Taufbecken 1118 schon fertig.

Über Hellinus siehe Abbé Balau: *Etude critique des sources de l'histoire au pays de Liège* (*Mémoires couronnées de l'Académie royale de Belgique, section des arts et des lettres*, t. LXI p. 451). Er war Schüler des Sigebert von Gembloux, Autor einer *Vita Sti. Foliani*, Kanonikus der Stiftskirche zu Fosse. Zwischen 1105 und 1111 kam er nach Lüttich und wurde dort 1107 als Nachfolger des Theoduin Weltgeistlicher von Ste.-Marie (N.-Dame-aux-fonts). Er starb 1118.

- b) *Chronique liégeoise* de 1402 (L. Bacha: *la chronique liégeoise* p. 131).

„Alberonis Leodiensis episcopi iussu Renerus, aurifaber Hoyensis fontes eneos in Leodio fecit mirabile ymaginum varietate circumdatos, stantes super duodecim boves diversimodo se habentes.“

Der zitierte Text befindet sich unter der Jahreszahl 1137, weshalb es sich in dieser Chronik wohl um Albero II. handeln soll. Weil diese Quelle relativ spät ist, könnte eine Verwechslung mit Albero I. (gest. 1128) vorliegen. Für die Datierung ist diese Quelle nicht maßgebend, das *Chronicon rythmicon* von 1118 gibt dafür die genaue Auskunft. Jedoch ist hier Reiner von Huy als der Künstler genannt.

Also: Lütticher Taufbecken von Hellinus (1107—1118 Geistlicher von Ste.-Marie-aux-fonts zu Lüttich) bestellt, ausgeführt zu dessen Lebzeiten durch Reiner von Huy.

II. Inschriften des Lütticher Taufbeckens.

Die Inschrift am unteren Beckenrand lautet:

BISSENIS BOBUS PASTORUM FORMA
NOTATUR
QUOS ET APOSTOLICE COMMENDAT
GRATIA VITE
OFFICIUM GRADUS QUO FLUMINIS
IMPETUS HUIUS
LECTIFICAT SANCTAM PURGATIS
CIVIBUS URBEM.

Der obere Rand trägt folgende auf die einzelnen Szenen Bezug nehmende Inschrift:

CORDA PARAT DOMINO DOCTRINA
JOHANNIS
HOS LAVAT HINC MONSTRAT QUIS
MUNDI CRIMINA TOLLIT

VOX PATRIS HIC ADEST LAVAT HUNC
HOMO SPIRITUS IMPLEVIT
HIC FIDEI BINOS PETRUS HOS LAVAT
HOSQUE JOHANNES.

Außer Bezeichnungen einzelner Personen tragen die Szenen folgende Inschriften:

Taufe Christi: HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS IN QUO MICHII COMPLACUI

Corneliustaufe: CECIDIT SPS SCS SUPER OMS QUI AUDIEBANT VERBUM
und auf der Schriftrolle Petri: EGO QUIS ERAM QUI POSSEM PROHIBERE DEUM.

Cratotaufe: Auf dem Buche des Johannes Evangelista: EGO TE BAPTIZO IN NOMINE PATRIS ET FILII ET SPIRITU SANCTI AMEN.

Predigt Johannes des Täufers: FACITE ERGO FRUCTUS DIGNOS PENITENTIE.

Zöllnertaufe: EGO VOS BAPTIZO IN AQUA VENIET AUTEM FORTIOR ME POST ME.

III. Zum Hadelinusschrein, Ikonographie und Inschriften.

Das Leben des Heiligen Hadelinus erzählt Notger (971–1007). Diese „Vita Sancti Hadelini auctore Notgero episcopo“ abgedruckt AA SS Februarii I p. 372ff. Die Szenen des Hadelinusschreines beziehen sich auf folgende Ereignisse aus dem Leben des Heiligen:

Traumerscheinung Hadelini: Bei einer Reise des Heiligen Hadelinus und seines Lehrers Remaclus ereignete sich folgendes Wunder: Hadelinus war eingeschlafen, während Remaclus wachte. Da träumte Hadelinus, eine Taube senke sich in einer Dampf Wolke schwebend mit ausgebreiteten Flügeln auf ihn nieder und umkreise sein Haupt. Remaclus, der wachend in einem lichterhellen Wolkenkreise Engel auf seinen Genossen hatte herabschweben sehen, legte das Traumgesicht Hadelini als dessen göttliche Berufung aus und schickte ihn daraufhin „Ad saltum Laetii fluvii“ um dort ein Kloster zu gründen.

AA SS Febr. I p. 373, 5

Die Inschrift auf der Braunfirnisplatte über und unter der Szene besagt: IPSA COLUMBA DOCET MERITIS QUIBUS ISTE REFULGET.

Hadelinus empfängt Schüler: In der Vita ist nur gesagt, daß ein großer Zustrom von Schülern nach Celle stattfand. Von einem bestimmten Ereignis, auf das diese Darstellung sich beziehen könnte, ist nichts berichtet, wenn hier nicht – worauf die Inschrift zu dieser Szene hindeuten könnte – die Abschiedsrede des Hade-

linus an seine Schüler vor seinem Tode dargestellt sein sollte. (Siehe unter „Grablegung Hadelini“.)

Die Inschrift lautet: VIRES DAT FAMULIS SCTI BENEDICTIO PATRIS.

Besuch Pippins von Heristal in Celles: Als der Ruhm der Heiligkeit des Hadelinus zu den Ohren Pippins drang, machte sich der „gloriosissimus tunc temporis rex“ auf, um „ut regina veteris temporis Salomonem“ den Heiligen zu besuchen. Erfreut und gestärkt durch die Unterredung mit dem heiligen Manne beschenkte er die junge Abtei mit Concessionen und Geld.

AA SS Febr. I p. 374, 9.

Die Inschrift lautet: PARET PIPPINUS DECERNIT JUS HADELINUS.

Besuch des Hadelinus bei Remaclus: Hadelinus besucht Remaclus, um sich die Abtei Stavelot anzusehen und mit seinem Lehrer heilige Gespräche zu führen. AA SS Febr. I p. 374, 8.

Die Inschrift lautet: VIRTUTEM MERITIS CRESCIT SUBJECTIO MITIS.

Quellwunder Hadelini: Als den Schnittern auf dem Felde düstete, sandten sie zu Hadelinus, daß er ihnen helfen möge. Der Heilige steckte seinen Taustab in die Erde und betete zu Gott. Da entquoll ein Wasserstrahl dem Boden und die Schnitter tranken davon.

AA SS Febr. I p. 375, 11.

Die Inschrift lautet: MENS ORAT MUNDAM NEC FIT MORA PROSILIT UNDA.

Hadelinus heilt eine Stumme: Das Volk führte eine stumme Frau zu Hadelinus und bat ihn, ihre Zunge zu lösen. Der Heilige weigerte sich zunächst, ließ sich aber durch die Menge und ihre inständigen Bitten umstimmen und drückte nach einem Gebet der vor ihm niederkauernenden Frau das Zeichen des Kreuzes auf die Stirne. Sie erhob sich und pries mit lauter Stimme Gott und den Ruhm des Heiligen.

AA SS Febr. I p. 375, 12.

Die Inschrift lautet: CORDE PRECES SOLVIT ET LINGUE VINCLA RESOLVIT.

Auferweckung einer Frau namens Guiza: Eine Frau namens Guiza war schwer erkrankt. Freunde brachten sie zu Hadelinus und riefen ihn zu wiederholten Malen um Hilfe an. Auf dem Wege verschied sie, bevor der Heilige ihr helfen konnte. Schließlich eilte Hadelinus herbei und erweckte die verstorbene vornehme Frau durch Berührung ihres Handschuhes, den sie in der Hand hielt. AA SS Febr. I p. 376, 13.

Die Inschrift lautet: IAM DEFUNCTAM MANUM TENDIT NON SIT TIBI VANUM.

Grablegung Hadelini: Die Vita teilt auf p. 376, 16 die ermahrende Abschiedsrede Hadelini an seine Schüler mit. Vielleicht bezieht sich die Szene des „Schülerempfanges“ auf diese Stelle. Daß diese Szene zwischen Traumerscheinung und Pippinbesuch angebracht ist, würde nicht dagegen sprechen. Die Reihenfolge der Szenen des Schreines stimmt auch sonst mit der Erzählung der Vita nicht genau überein. (In der Vita findet der Besuch des Hadelinus bei Remaclus vor dem Besuch Pippins in Celles statt.) AA SS Febr. I p. 376, 7 ist von der Beerdigung des Hadelinus die Rede.

Die Inschrift lautet: IT FELIX ANIMA SURSUM CUM CORPUS AD IMA.

Die Inschriften der **Stirnseiten** lauten:

Christus-triumphansseite:

— DNS POTENS IN PRELIO —
BELLIGER INSIGNIS TIBI SIC BASILISCUS
ET ASPIS
SUBDOLUS ATQ(ue) LEO SUBEUNT REX
IN CRUCE PASSO.

Krönungsseite:

— REMACLUS SCS HADELINUS —
VICTORES MUNDI PRAECLAROS LAUDE
TRIUMPHI
HOS DIADEMA CLUENS CIRCUMDAT
VERTICE CANDENS.

(Die in jedem Falle erste Zeile sind — wohl bei einer Restauration — vertauscht.)

IV. Inschriften des Tragaltars von Stavelot.

Die der Platte des Deckels und der des Sockels aufsitzenen Inschriftbänder mit abwechselnd blau und grün emaillierten Buchstaben ergeben folgenden Text:

QUAM COLIT ECCLESIA CRUX MORS
VICTORIA
CHRISTI PER SANCTOS PATRES PATRI-
ARCHAS ATQUE PROPHETAS
ANTE FIGURATA FUIT ET PRAESIGNI-
FICATA
ET TAMEN HEC CECUM MUNDUM CREDET
SYNAGOGA.
ISTORUM QUE PIO PARITER SANCCITA
CRUORE
HI QUE SCRIPSERE DOCTORE DO (deo)
DIDICERE
HORUM FIRMATA PLAGIS ET MORTE
PROBATA
ET CELEBRATA SIMUL HORUM DIVINI-
TUS ORE.

Auf dem Pult eines jeden Evangelisten ist der Anfang des betreffenden Evangelistentextes eingraviert.

V. Inschriften des Liller Weihrauchfasses.

Die Horizontalbänder tragen folgende Inschrift:
HOC EGO REINER' DO SIGNUM
QUID MICHI VESTRIS EXEQUIAS SIMILES
DEBETIS MORTE POTITO
ET REOR ESSE PRECES VRAS TIMIAMATA
XPO.

Auf den Vertikalbändern stehen unter den betreffenden Gestalten die Namen der drei Hebräer.

VI. Die Inschrift des Coblenzer Retabels lautet:

FACTUS EST REPENTE DE CAELO SONI-
TUS TAMQUAM ADVENIENTIS
SPIRITUS
VEHEMENTIS ET REPLEVIT TOTAM DO-
MUM UBI ERANT
SEDENTES ET REPLETI SUNT OMNES
SPIRITU SANCTO.

Literatur.

(Außer den in den Anmerkungen genannten Werken sei auf folgende allgemeinere Arbeiten verwiesen.)

Jos. Braun S. J.: Meisterwerke der Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit. München 1912.

M. Creutz: Die Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes (Belgische Kunstdenkmäler, Band I, Seite 123 ff.).

M. Creutz: Kunstgeschichte der edlen Metalle, Berlin 1909.

J. Destrée: La sculpture brabanconne au moyen-âge, I^{re} partie; in: Mémoires de la soc. arch. de Bruxelles, 1894, 8. Band, S. 76 ff.

O. v. Falke und Heinr. Frauberger: Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters. Frankfurt a. M. 1904.

J. Helbig: L'art mosan. Bruxelles 1906.

J. Helbig: La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège. Bruges 1890.

M. Laurent: Ivoires prégothiques conservées en Belgique. Bruxelles 1912.

Lehnert: Geschichte des Kunstgewerbes, Band I, Berlin 1907.

Ch. de Linas: L'art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse belge. (Mém. d. l. soc. des antiquaires de l'Ouest 1882).

E. Reussens: Catalogue de l'exposition de l'art ancien au pays de Liège. Bruxelles 1904.

E. aus'm Werth: Der Reliquien- und Ornamentschatz der Abteikirche zu Stavelot. (Jahrbuch des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, Heft 46, Seite 145 ff., Bonn 1869.)

Lebenslauf.

Am 19. August 1905 bin ich, Karl Hermann Usener, als Sohn des preußischen Leutnants Hermann Usener und seiner Ehefrau Nelly geb. Schmidt zu Charlottenburg geboren. Ich bin evangelischer Konfession und preußischer Staatsangehörigkeit. Im Sommer 1912 wurde die Ehe meiner Eltern geschieden. Mein Vater starb im Sommer 1928. In Berlin-Friedenau, wo ich bei meiner Mutter lebte, war ich nach Vorbereitung durch Privatstunden von Ostern 1913 an Schüler des Reformrealgymnasiums. Von Ostern 1918 bis Ostern 1919 lebte ich im Hause meiner Großeltern in Charlottenburg-Westend und besuchte dort die Herderschule (Reformrealgymnasium). Am 1. April 1919 siedelte meine Mutter nach Marburg (Lahn) über, wo ich das Realgymnasium besuchte, das ich Ostern 1924 mit dem Reifezeugnis verließ, um an der Marburger Universität Kunstgeschichte, Archäologie und Urgeschichte zu studieren. Ich war dort vom Sommersemester 1924 bis zum Sommersemester 1926, vom Sommersemester 1927 bis zum Wintersemester 1927 und im Wintersemester 1928/29 immatrikuliert. In der Zwischenzeit führten mich Studienreisen, teilweise im Rahmen von Exkursionen der photographischen Abteilung des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg unter Leitung von Herrn Professor Hamann, in die verschiedensten Teile Deutschlands, mehrmals nach Frankreich, Belgien und Holland und einmal nach Italien.

Meine akademischen Lehrer waren: die Herren Professoren Bremer, Hamann, Horst, Jacobsthal, Jaensch und v. Merhart und die Herren Privatdozenten Deckert, Krautheimer und Wachsmuth. Ihnen allen, und in erster Linie Herrn Professor Hamann, spreche ich meinen Dank aus.

